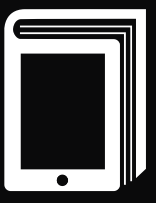
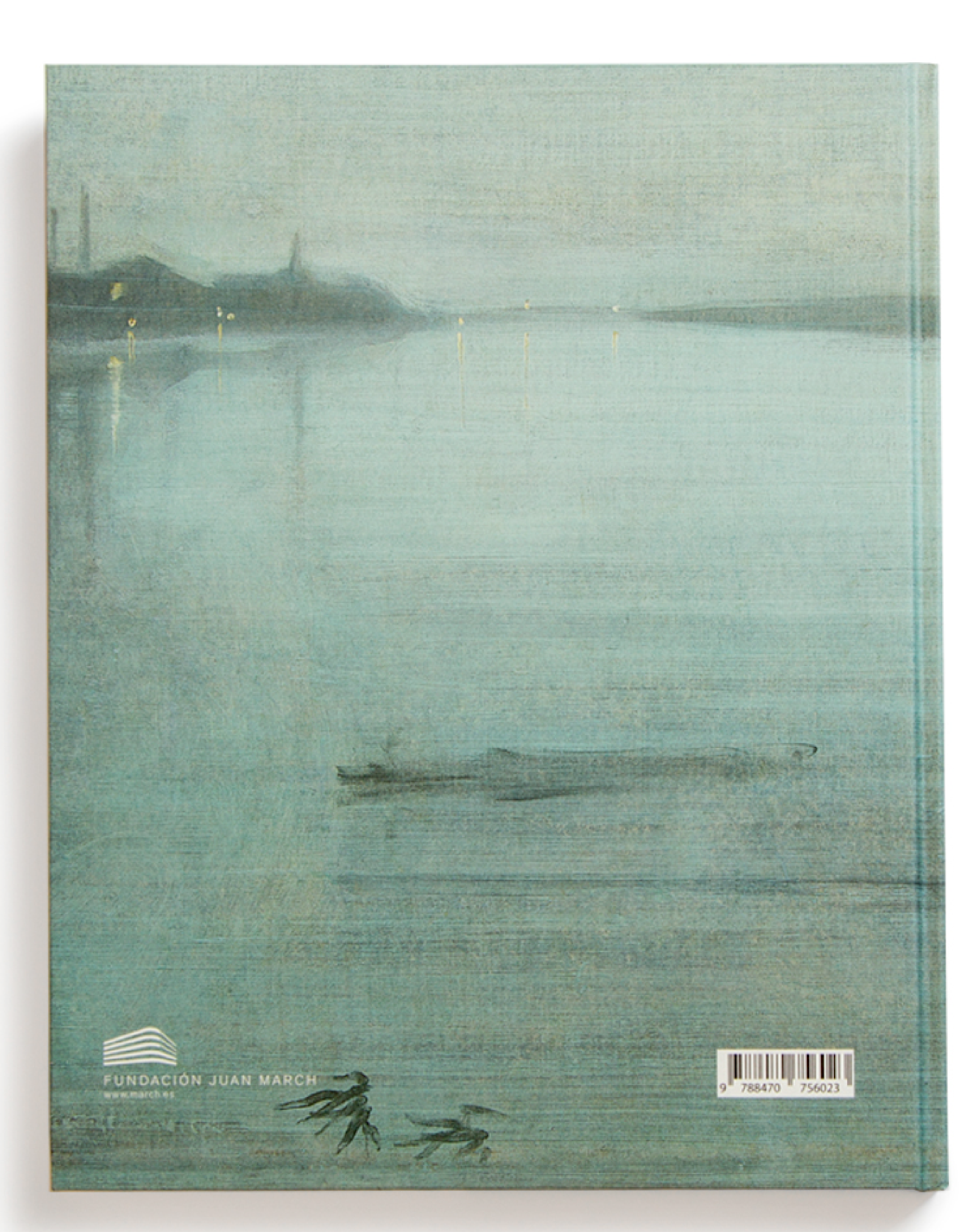


Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

LA ISLA DEL TESORO
ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY

2012




FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es
9 788470 756023



LA ISLA DEL TESORO

ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY


NORTHERN
IRELAND
(IRLANDA DEL NORTE)
BELFAST
REPUBLIC
OF
IRELAND
(REPUBLICA DE IRLANDA)
Donegal Bay
Ballyshannon
Sligo
Ballina
NEPHIN BEG
RANGE
Clew Bay
Westport
MAUMTURK
MOUNTAINS
Galway
Galway Bay
Aran Islands
Kilrush
Limerick
Foynes
R. Shannon
Tralee
MISH MTS
Castlemaine
MACGILLYCUDDY'S
REEKS
Kenmare
Cork
Bantry
Fastnet Rk
Old Head of Kinsale
Kinsale Head
NYMPHE BANK
KNOCKMEALDOWN
MOUNTAINS
Dungarvan
Youghal
Waterford
New Ross
Wexford
Rosslare
Tuskar Rk.
Hook Hd
Coningbeg
WICKLOW
MOUNTAINS
Wicklow
Arklow
Arklow Bank
Blackwater Bank
DUBLIN
Dun Laoghaire
Drogheda
Dundalk
Dundalk Bay
Warrenpoint
MOURNE
MOUNTAINS
ISLE
OF
MAN
Douglas
Peel
Calf of Man
MAR DE IRLANDA
The Skerries
Holy I.
ANGLESEY
Bangor
Caernarfon
Caernarfon Bay
Bardsey I.
Cardigan Bay
New Quay
Cardigan
Aberystwyth
Strumble Hd
Fishguard
MYNYDD PRECELLI
St. David's Hd.
South Bishop
The Smalls
Milford Haven
Pembroke
Skokholm
St. Gowan
Carmarthen
Gower Pen.
CANAL DE SAN JORGE
FOSA CELTICA
Lundy
Bideford
Hartland Pt
Bude
Boscastle
Trevose Hd
Padstow
Newquay
Falmouth
Penzance
Seven Stones
Cape Cornwall Bank
Labadie Bank
North West Bank
MAR CELTICO
DARTMOOR
PLYMOUTH
Eddystone Rk



K I N G D O M
E N G L A N D
(INGLATERRA)
W A L E S
(GALES)
CUMBRIAN
MOUNTAINS
NORTH YORK
MOORS
Middlesbrough
Stockton-on-Tees
Hartlepool
Whitby
Scarborough
Filey
Flamborough Hd
Bridlington
Hornsea
Kingston-upon-Hull
Goole
R. Humber
Immingham
Grimsby
Gainsborough
Workington
Whitehaven
St. Bees Head
Heysham
Fleetwood
Blackpool
Preston
Southport
Liverpool
Bay
LIVERPOOL
MANCHESTER
Birkenhead
Manchester
Ship Canal
Ellesmere Port
Chester
Rhyl
Boston
The Wash
Wells
Cromer
Happisburgh
King's Lynn
Wisbech
Norwich
Great Yarmouth
Lowestoft
Southwold
Ipswich
Felixstowe
HARWICH
Colchester
Gloucester
Sharpness
Chepstow
Newport
CARDIFF
Barry
Avonmouth
BRISTOL
Weston
super-Mare
Minehead
Bridgwater
Taunton
Southend
R. Thames
LONDON
Gravesend
Chatham
R. Medway
Ramsgate
North
Foreland
Deal
DOVER
Folkestone
Dungeness
Rye
SOUTHAMPTON
PORTSMOUTH
Chichester
Bognor Regis
Littlehampton
Worthing
Shoreham
Brighton
Newhaven
Eastbourne
Hastings
Royal
Sovereign
Bournemouth
Poole
Christchurch
Lymington
ISLE OF
WIGHT
Cowes
Nab Tr.
Owers
Weymouth
Swanage
Lyme Bay
Bill of Portland
Bridport
Lyme
Regis
Exeter
Start Pt
Brixham
Berry Hd
Calais
Cap Gris-Nez
Boulogne
Le Touquet
Paris-Plage
Berck-Plage
Baie de
Somme
Abbeville
ESTRECHO
DOVER
DUNKERQUE
CANAL DE LA MANCHA
Greenwich
Gas
Cleeton
Neptune
Ravenspurn
North
Ravenspurn
South
Rough
Hyde
West Sole
Amethyst
Pickerill
Galahad
Barque
Sole Pit
Audrey
Clipper
LOGGS
Lancelot
Waveney
Anglia
Dudgeon
Vanguard
Valiant
Vulcan
Inner
Dowsing
North
Hewett
Hewett
Newarp
Cross
Sand
Kilmar
Trent
Murdoch
South West Patch



Este catálogo,
y su edición inglesa,
se publican con ocasión
de la exposición

LA ISLA DEL TESORO

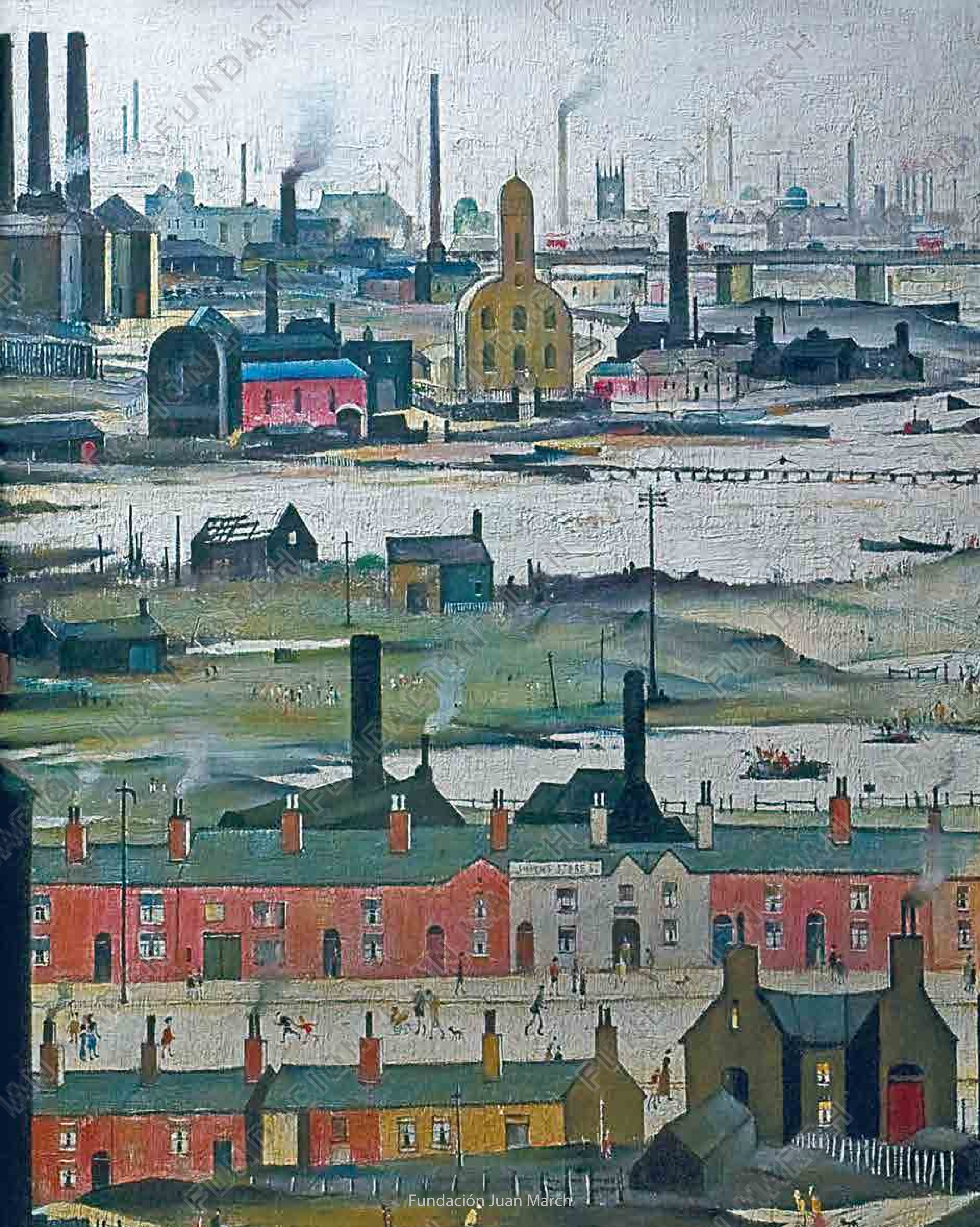
ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY

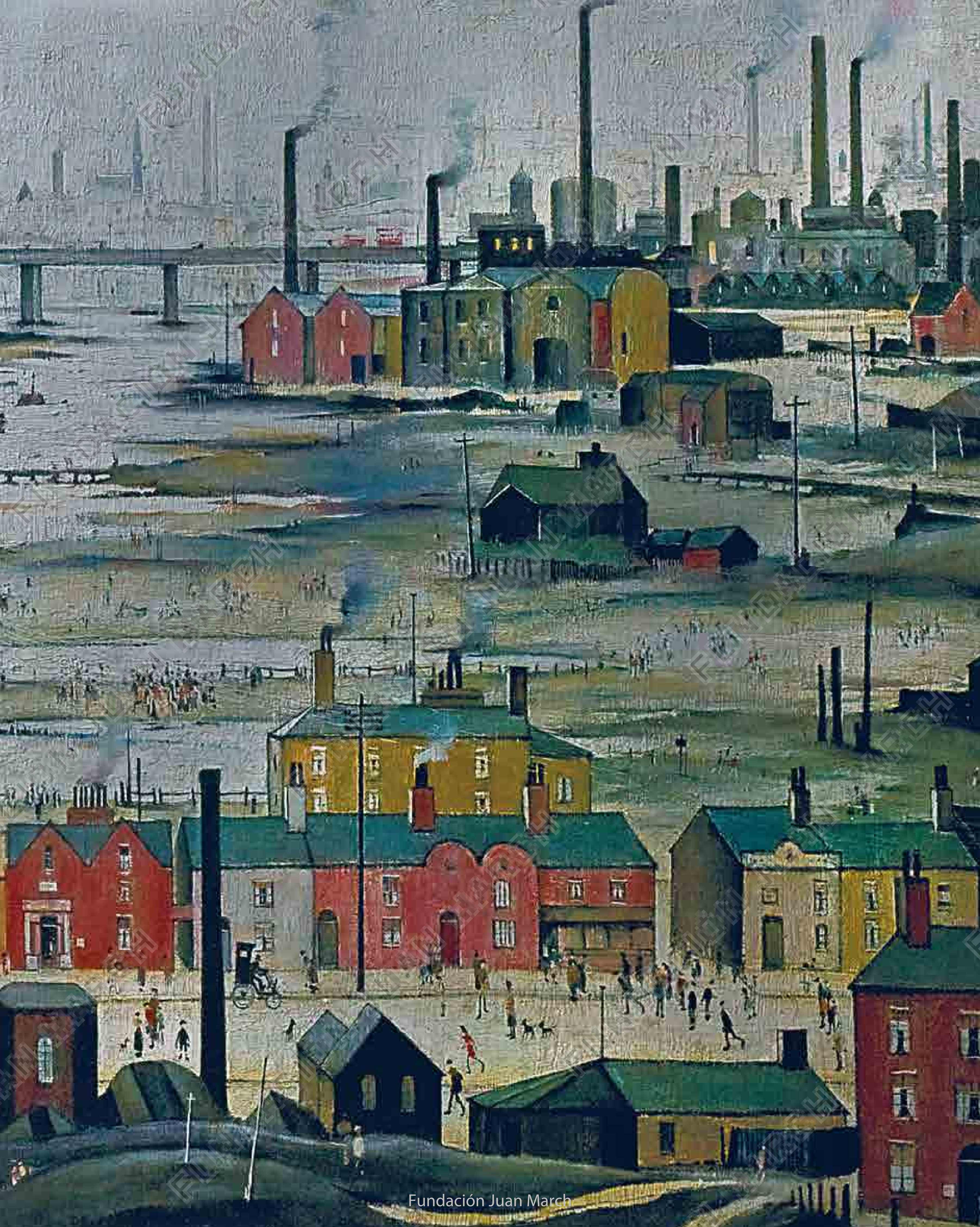
FUNDACIÓN JUAN MARCH

Madrid

5 de octubre de 2012

20 de enero de 2013



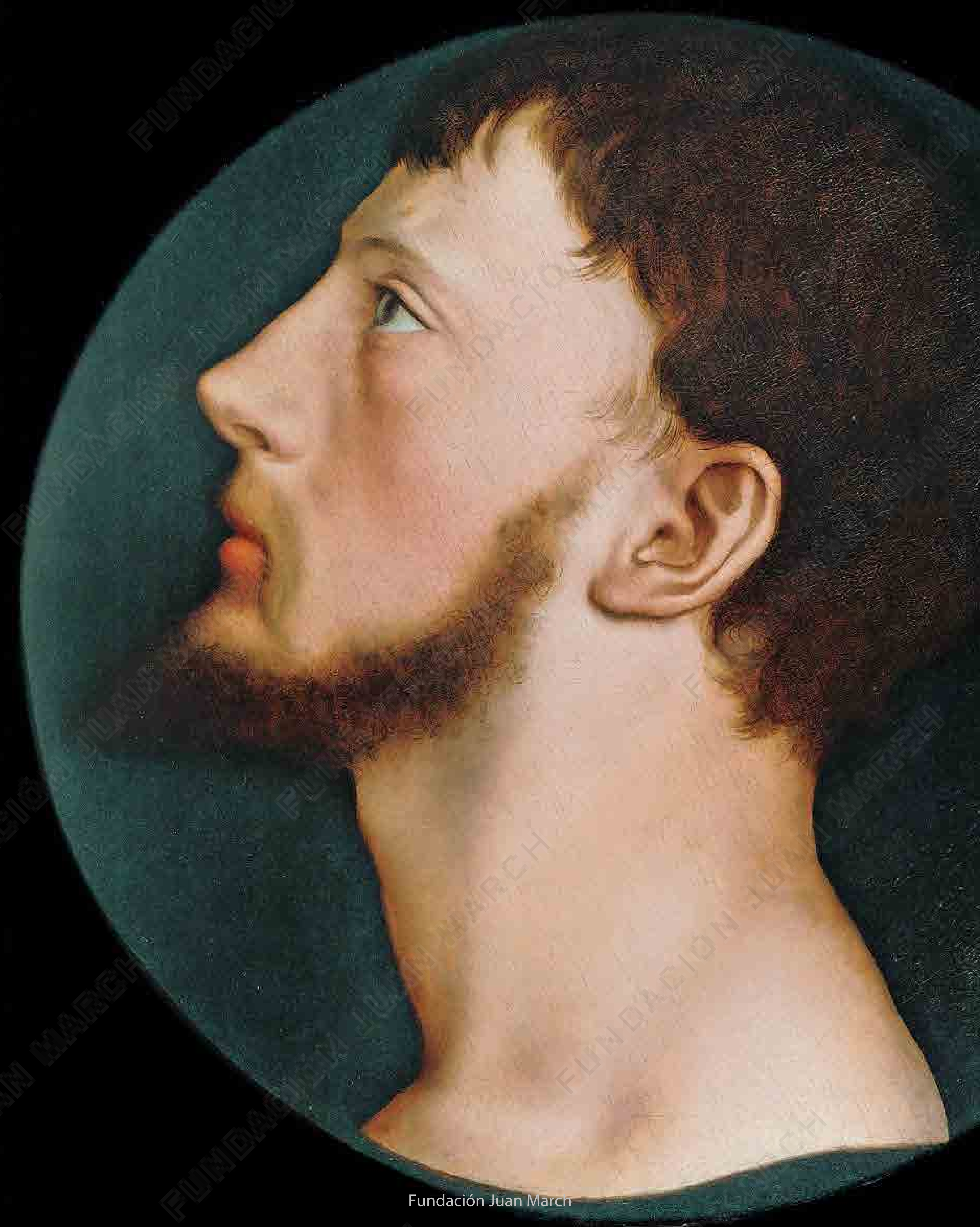


LA ISLA DEL TESORO

ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY

Madrid, 2012





AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que han hecho posible esta exposición con el préstamo de obras y con su colaboración y apoyo constantes:

ALEMANIA

Frankfurter Goethe-Haus, Fráncfort: Petra Maisak

ESPAÑA

Biblioteca Nacional de España, Madrid: Glòria Pérez-Salmerón, María Luisa Cuenca
Fundación COFF, San Sebatián: Sergio Ordóñez Falcón
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid: Elena Hernando, Carmen Espinosa
Museo de Bellas Artes de Bilbao: Javier Viar, Javier Novo
Museo Nacional del Prado, Madrid: Miguel Zugaza, Isabel Bennasar
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: Guillermo Solana
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid: Juan Bordes, Pilar García

ESTADOS UNIDOS

Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven: Amy Meyers, Angus Trumble

FRANCIA

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle: Alfred Pacquement, Evelynne Blanc

GRAN BRETAÑA

Aberdeen Art Gallery & Museums Collections: Ann Steed / Arts Council Collection, Londres: Jill Constantine / The Ashmolean Museum, Oxford: Christopher Brown, Aisha Burtenshaw / Blunham Parish Church, Bedfordshire: Roy Tipping / Bristol Museums & Art Gallery: Kate Brindley, Alice Rymill / British Council, Londres: Andrea Rose, Diana Eccles / British Council, Madrid: Isabel Fernández / The British Library, Londres: Barbara O'Connor, Robert Davies / The British Museum, Londres: Neil MacGregor, Hugo Chapman / Colchester and Ipswich Museums Service: Joan Lyall / Compton Verney House Trust (Peter Moores Foundation): Steven Parissien, Morgan Jones / The Courtauld Gallery, Londres: Ernst von Vegelin, Barnaby Wright / Ferens Art Gallery, Hull Museums: Kirsten Simister / The Fine Art Society, Londres: Robert Upstone, Simon Edson / University of Glasgow Library. Special Collections: Julie Gardham, Lou Robertson / Guildhall Art Gallery, City of London, Londres: Jeremy Johnson / Haunch of Venison, Londres: Ben Tufnell / The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire: Richard Calvocoressi, Sebastiano Barassi, Suzanne Eustace, Theodora Georgiou / Imperial War Museum, Londres: Robert Crawford, Jessica Stewart / The Ironbridge Gorge Museum Trust: Gillian Crumpton / Kirklees Museums and Galleries, Dewsbury Town Hall: Richard Butterfield, Grant Scanlan / Leeds Museum and Galleries (Leeds Art Gallery): John Roles, Rebecca Herman / Lee Miller Archives, Chiddingly: Ami Bouhassane / Manchester City Galleries: Maria Balshaw, Phillippa Wood / National Library of Scotland, Edimburgo: Graham Hogg, Martin Graham, David Kerr / National Portrait Gallery, Londres: Sandy Nairne, David McNeff, Juliet Simpson / National Railway Museum, York and Shildon: Steve Davies, Sarah Norville / The National Trust: Alistair Laing, Fernanda Torrente / New Walk Museum and Art Gallery, Leicester: Simon Lake, Claire Cooper / Norfolk Museums & Archaeology Service: Vanessa Trevelyan, Giorgia Bottinelli / Pallant House Gallery, Chichester: Stefan van Raay, Simon Martin / The Paul Mellon Centre for Studies in British Art: Brian Allen, Martin Postle / Penlee House Gallery & Museum, Penzance, Cornualles: Alison Bevan, Katie Herbert / Piano Nobile Gallery, Londres: Robert Travers / River and Rowing Museum, Henley-on-Thames: Rachel Wragg, Eloise Chapman / Royal Academy of Arts, Londres: Charles Saumarez-Smith, Edwina Mulvany / The Royal Collection: Jonathan Marsden, Desmond Shawe-Taylor, Jennifer Scott / Richard Saltoun – John Austin, Londres / Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University): Stephen Wildman / Senate House Libraries. University of London: Christine Wise / Shell Art Collection: Nicky Balfour Penney / Shipley Art Gallery, Gateshead: Amy Barker, Sim Panesar / Sidney Sussex College, Cambridge: Andrew Wallace-Hadrill, Nicholas Rogers, Nick Allen, Rosamond McKitterick / Southampton City Art Gallery: Tim Craven / St John's College, Cambridge: Kathryn McKee / The Dean and Chapter of St Paul's Cathedral: Mark Oakley, Simon Carter / Tate: Nicholas Serota, Caroline Collier, David Blayney Brown, Helen Little, Martin Myrone, Kathy Richmond, Nicole Simões da Silva, Alison Smith, Chris Stephens, Ian Warrell, Andrew Wilson / Tate Library & Archive: Krzysztof Cieszkowski / University of Nottingham. Manuscripts and Special Collections: Corinne Fawcett / Victoria and Albert Museum, Londres: Martin Roth, Rebecca Wallace, Paul Williamson / Watts Gallery, Compton: Perdita Hunt, Mark Bills / The Weiss Gallery, Londres: Mark Weiss, Florence Evans / Wellcome Library, Londres: Katherine Knowles, Luana Franceschet / Wolverhampton Art Gallery: Corinne Miller, Marguerite Nugent / The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford: Joanna Parker

PORTUGAL

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: João Castel-Branco Pereira
Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: Isabel Carlos

COLECCIONES PRIVADAS

Colección Geoffrey Beare
The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE: Duke of Buccleuch, Gareth Fitzpatrick, Sandra Howat
Colección Dr I. K. Patterson
Colección Kevin Prosser QC
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
Colección James Saunders Watson: James Saunders Watson, Andrew Norman
Colección Alessandra and Simon Wilson
Colección David and Diana Wood
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection: Graham Lane

Así como a todos aquellos prestadores que desean permanecer en el anonimato.

Nuestro agradecimiento también a Marta Ramirez y Lucía Blanco por su trabajo de gestión y documentación; a la Biblioteca de la Fundación Juan March: Paz Fernández y José Luis Maire. Y a Martin Beisly, Javier Blas, Tim Bryars, Sara Holdsworth, Richard Marks, José Manuel Matilla, Christopher Newall, David Pitcher, Anne Taylor y Andrés Úbeda por su valiosa aportación.

PRESTADORES

ALEMANIA

FRÁNCFORT	Frankfurter Goethe-Haus [Cat. 69]

ESPAÑA

BILBAO	Museo de Bellas Artes de Bilbao [Cat. 108]
MADRID	Biblioteca Nacional de España [Cat. 52] Fundación Lázaro Galdiano [Cat. 40] Museo Nacional del Prado [Cat. 43, 48] Museo Thyssen-Bornemisza [Cat. 125, 126] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional [Cat. 33, 55, 84, 85]
SAN SEBASTIÁN	Fundación COFF [Cat. 112]

ESTADOS UNIDOS

NEW HAVEN	Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven [Cat. 17, 20, 36, 37, 42, 44, 58]

FRANCIA

PARÍS	Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle [Cat. 124]

GRAN BRETAÑA

ABERDEEN	Aberdeen Art Gallery & Museums Collections [Cat. 56, 66]
BANBURY	Upton House, The Bearsted Collection (The National Trust) [Cat. 59]
BEAULIEU	Shell Art Collection, Hampshire [Cat. 146]
BLUNHAM	Blunham Parish Church, Bedfordshire [Cat. 1]
BRISTOL	Bristol Museums & Art Gallery [Cat. 65 154]
CAMBRIDGE	Sidney Sussex College [Cat. 9, 10, 11, 14] St John's College [Cat. 115, 116]
CHASTLETON, NEAR MORETON-IN-MARSH	Chastleton House, The Whitmore-Jones Collection (The National Trust) [Cat. 139]
CHICHESTER	Pallant House Gallery [Cat. 159]
CHIDDINGLY	Lee Miller Archives [Cat. 148]
COALBROOKDALE, TELFORD	The Ironbridge Gorge Museum Trust [Cat. 78]
COLCHESTER	Colchester and Ipswich Museums Service [Cat. 61]
COMPTON	Watts Gallery [Cat. 99]
COMPTON VERNEY	Compton Verney House Trust (Peter Moores Foundation), Warwickshire [Cat. 38]
DEWSBURY	Kirklees Museums and Galleries, Dewsbury Town Hall [Cat. 74]
EDIMBURGO	National Library of Scotland [Cat. 143, 149, 175]
GATESHEAD	Shipley Art Gallery [Cat. 34]
GLASGOW	University of Glasgow Library. Special Collections [Cat. 31, 51, 80]
HENLEY-ON-THAMES	River and Rowing Museum [Cat. 21]
HULL	Ferens Art Gallery, Hull Museums [Cat. 49, 96]
LANCASTER	Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University) [Cat. 75]
LEEDS	Leeds Museum and Galleries (Leeds Art Gallery) [Cat. 134]
LEICESTER	New Walk Museum and Art Gallery [Cat. 106, 129, 152]
LONDRES	Arts Council Collection, Southbank Centre [Cat. 160, 162] British Council [Cat. 136, 150, 151, 155, 163, 168, 172] The British Library [Cat. 12, 13, 27, 28, 53, 109, 110, 111, 114, 119] The British Museum [Cat. 45, 46, 47, 62, 63] The Courtauld Gallery [Cat. 120, 135] The Fine Art Society [Cat. 102] Guildhall Art Gallery, City of London [Cat. 93, 94] Haunch of Venison [Cat. 171] Imperial War Museum [Cat. 128, 138, 141] National Portrait Gallery [Cat. 2, 4, 6, 22, 23] Piano Nobile Gallery [Cat. 156] Royal Academy of Arts [Cat. 60] The Royal Collection [Cat. 16, 90] Senate House Libraries. University of London [Cat. 86] The Dean and Chapter of St Paul's Cathedral [Cat. 24] Tate [Cat. 64, 70, 71, 73, 95, 100, 107, 123, 157, 166, 167, 170, 173] Tate Library & Archive [Cat. 82, 145, 174, 177] Victoria and Albert Museum [Cat. 50, 57, 83, 127] Wellcome Library [Cat. 54, 76]
MANCHESTER	Manchester City Galleries [Cat. 122, 130]
NORWICH	Norfolk Museums & Archaeology Service [Cat. 67, 68]
NOTTINGHAM	University of Nottingham. Manuscripts and Special Collections [Cat. 79]
OXFORD	The Ashmolean Museum [Cat. 35, 72, 92, 97, 144] The Provost and Fellows of Worcester College [Cat. 26]
PENZANCE	Penlee House Gallery & Museum, Penzance, Cornwall [Cat. 104]
PERRY GREEN, MUCH HADHAM	The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire [Cat. 133, 137]
SOUTHAMPTON	Southampton City Art Gallery [Cat. 131, 132]
STOURTON, WARMINSTER	Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust) [Cat. 77]
WOLVERHAMPTON	Wolverhampton Art Gallery [Cat. 41]
WREXHAM	Erddig House, The Yorke Collection (The National Trust) [Cat. 32]
YORK	National Railway Museum, York and Shildon [Cat. 121]

PORTUGAL

LISBOA	Fundação Calouste Gulbenkian [Cat. 98] Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian [Cat. 158]

COLECCIONES PRIVADAS

Colección Geoffrey Beare [Cat. 113]
The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE [Cat. 5, 18, 19]
Colección Dr. I. K. Patterson [Cat. 147]
Colección Kevin Prosser QC [Cat. 91]
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen Bornemisza, Madrid [Cat. 103]
Colección James Saunders Watson [Cat. 39]
Colección Alessandra and Simon Wilson [Cat. 88, 89, 117, 118]
Colección David and Diana Wood [Cat. 29, 30]
Colección privada. Cortesía de Nevill Keating Pictures [Cat. 6]
Colección privada, Londres. Cortesía de Richard Saltoun/John Austin, Londres [Cat. 165]
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection [Cat. 140, 142]
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres [Cat. 3, 7, 8]

OTRAS COLECCIONES PRIVADAS

[Cat. 15, 81, 87, 101, 105, 153, 161, 164, 169, 176, 178, 179]

ÍNDICE



EL TESORO DE LA ISLA

Presentación

Quienes se interesan por el arte están seguramente familiarizados con celebridades como Turner o Constable, Bacon o Hockney. Y, más recientemente, no habrán podido dejar de sentirse aludidos ante la "sensación" que supuso una reciente generación de artistas tan controvertidos como mediáticos e internacionales: Damien Hirst, Sarah Lucas, Chris Ofili o Tracey Emin, entre otros. Sin embargo, serán los menos quienes tengan a Hans Holbein o Anthony van Dyck por artistas británicos o conozcan bien la obra de artistas como Jan Sieberechts o Marcus Gheeraerts. Y es posible que muchos amantes del arte y visitantes asiduos de museos y exposiciones no alcancen a hacerse una idea cabal —a diferencia de lo que ocurre con la historia del arte en Francia, Alemania o Italia— de la extraordinaria dimensión y la considerable vitalidad que conocieron las diversas manifestaciones artísticas en Gran Bretaña a partir de la Reforma introducida en el siglo XVI y hasta el siglo XX.

Y es que, quizá —y a pesar del enorme peso histórico y geopolítico de Gran Bretaña—, el carácter "excéntrico" de las islas o cierta *english difference* o su célebre *splendid isolation* respecto del continente hayan hecho que las peculiaridades de la historia del arte en las Islas Británicas no nos resulten tan familiares como las de otros ámbitos y países del entorno cultural occidental. Es pertinente, por tanto, preguntarse: ¿dónde estaba el arte británico?, ¿dónde se escondía?

Este catálogo acompaña una exposición —cuyo título, *La isla del tesoro*, hace eco al de una novela de un escritor tan británico como R. L. Stevenson— cuya preparación ha partido de una convicción muy sencilla: la isla no está explorada del todo y tiene un tesoro —el de su arte, su pintura y su escultura— que, como casi todos los tesoros, está aún medio oculto, por descubrir. Y, dejándose impregnar por el sentido práctico y *common sense* tan propio de los filósofos, literatos e historiadores británicos, exposición y catálogo aspiran a dar una respuesta amplia a esas preguntas, reformulándolas así: ¿dónde estaba el arte británico entre los siglos XVI y XX?

Empíricamente, el arte británico estaba, y sigue estando, sobre todo, en las islas, en Gran Bretaña. De hecho, *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* es una muestra que nace de otra muestra "británica": la dedicada por la Fundación Juan March —hace tres años, de febrero a mayo de 2010— a un artista británico, Wyndham Lewis, para la que contó con más de un centenar de obras procedentes en su inmensa mayoría de colecciones privadas y públicas de Gran Bretaña.

La investigación y el trabajo llevados a cabo entonces —además de permitirnos anudar relaciones muy estrechas con un número muy amplio de investigadores, coleccionistas, directores y conservadores de museos de toda Gran Bretaña— nos brindaron un conocimiento más cercano y detallado de las artes británicas, de su historia y sus múltiples facetas. Un conocimiento que dio paso a la admiración y a la propuesta de una exposición que los hiciera extensibles al público español. Surgió así la idea de una muestra que se perfilara a modo de *companion*, ese género de libros tan prácticos (y tan anglosajones) que introducen al conocimiento y al disfrute de un aspecto concreto del saber

Se trataba de ensayar una suerte de *The March Companion to British Art,* eligiendo y reuniendo una serie de obras que guiaran y acompañaran al público y al lector en su recorrido —un recorrido estético con abundantes referencias literarias— por cinco siglos de arte británico: desde la iconoclastia de los puritanos del siglo XVI y la pintura civil de Hans Holbein, hasta la obra de verdaderos iconos del arte británico de los sesenta a los ochenta del pasado siglo como Henry Moore, Francis Bacon, David Hockney, Peter Blake, Richard Hamilton o Richard Long.

Desde esa premisa inicial, la idea de contar con Richard Humphreys como comisario invitado se presentó casi como una obviedad: Mr. Humphreys había participado, junto al profesor Paul Edwards, como asesor especial en el proyecto sobre Wyndham Lewis (sobre el que había escrito un número de las *Series* que la Tate dedica a los artistas de su colección); su condición de historiador del arte cantabrigense, su paso por el Courtauld Institute, sus largos años de trabajo en la Tate (como conservador y jefe del Departamento de Educación), sus exposiciones y publicaciones y, en fin, un conocimiento exhaustivo del arte británico y de sus instituciones eran circunstancias que lo hacían idóneo para contar con su ayuda. Pero, además, la lectura de cualquier pasaje de su *The Tate Britain Companion to British Art* (2001) convence a cualquiera de que ese conocimiento está acompañado de agudeza intelectual, capacidad de síntesis y un sentido del humor que ha enriquecido enormemente su trabajo en este proyecto.

Con Richard Humphreys como "Demon Pantechnicon Driver" (la expresión con que Lewis se refirió a Ezra Pound, el *daimon* conductor del camión de transportes que, en este caso, hace la mudanza de las obras de arte desde sus lugares del pasado a un nuevo espacio, físico e interpretativo, porque... ¿qué otra cosa es una exposición?), quedaba por decidir el tipo de aproximación al amplio tema elegido: ¿una exposición temática, una antológica de obras maestras, una aproximación al arte británico desde alguna peculiaridad (por ejemplo, su fuerte componente literario)? ¿Una nueva propuesta historiográfica, una tesis acerca de la especificidad del arte británico?

La perspectiva adoptada en el caso de *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* es una suma de todos esos posibles acercamientos, pero filtrados por una medida decididamente empírica y pragmática: la de los lugares. La idea que subyace a este proyecto es que se gana mayor conocimiento de lo sucedido en el arte en Gran Bretaña cuando se inquiere *dónde estaba y dónde está,* en vez de *qué era y qué es*.

El arte británico, aprendemos a lo largo del ensayo principal de este catálogo, es el que encontramos en 1477 en Eton College, Berkshire; en el lejano Pomeiooc, en Norteamérica, en 1585; en la catedral de san Pablo en Londres hacia 1712; en Lucknow (India) en 1784; en los Talleres Omega de Roger Fry en 1913; en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956 o en el estudio de Bacon en South Kensington en los años 60. Como acontece con los buscadores de tesoros o con los buscadores en el pasado (los historiadores) esta pregunta acerca de los lugares geográficos se revela, pese a su aparente simplicidad, enormemente profunda y clarificadora. En el caso del arte británico es quizá consecuencia de una tradición y unos usos culturales más cercanos a la experiencia vital que a la especulación teórica. En efecto, lejos de las excesivas rigideces de la pertenencia a escuelas nacionales, a un país, un estado, una nación o un imperio —y sin necesidad de aventurar rasgos de una más que dudosa psicología del arte y de las naciones, de una especie de fisiognómica nacional—, una de las primeras sorpresas que depara tal aproximación es comprobar una especie de "localismo universal": como delatan sus nombres, un considerable número de artistas extranjeros hizo de Gran Bretaña su lugar de residencia y de trabajo (el mismo Wyndham Lewis había nacido en las costas de Nova Scotia en el yate de su padre, un norteamericano). De modo que la crónica del arte específicamente británico lo presenta, de entrada, como sorprendentemente universal, y, aun poseyendo innegables rasgos propios, las obras de sus protagonistas han nacido y han evolucionado al compás de los acontecimientos históricos y artísticos.

Esta especie de "tópica", de acercamiento "espacial" al arte británico, se complementa, naturalmente, con la perspectiva temporal: la exposición recorre las obras y los lugares del arte británico trazando un recorrido visual por más de cinco siglos de su historia: con el objetivo de dar a conocer los tesoros del arte ligados a las islas, *La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney* presenta más de 180 piezas —pinturas, esculturas, obra sobre papel, libros, revistas, manifiestos y fotografías— realizadas por más de un centenar de artistas, articulando un relato del arte en Gran Bretaña que pone de manifiesto la fuerza y significación particular de determinados artistas y obras. Todo ese caudal está organizado en la exposición y en estas páginas en siete secciones, correspondientes a otros tantos cortes epocales.

En la primera de ellas, *Destrucción y Reforma (1520-1620)*, se encuentran ejemplos de la escultura religiosa dañada por los iconoclastas puritanos durante la Reforma que ponen de manifiesto la profunda ruptura con el pasado medieval que tuvo lugar en Inglaterra a partir de la década de 1530. Incluye igualmente obras de los artistas más destacados de dicho periodo, como Hans Holbein, Robert Peake, Marcus Gheeraerts o William Larkin, junto con las de los grandes miniaturistas Nicholas Hilliard e Isaac Oliver, así como manuscritos medievales, *El libro de los mártires* de John Foxe, la Biblia de 1611 del rey Jacobo I, estampas populares y libros de emblemas.

La revolución y el Barroco (1620-1720) presenta la cultura cortesana de la monarquía de los Estuardo a través de una secuencia de retratos pintados por Anthony van Dyck, Peter Lely, William Dobson y Godfrey Kneller. La pintura de historia de James Thornhill y los paisajes de Jan Siberechts señalan una serie de acontecimientos que caracterizaron el arte británico después de 1660, cuando empezaba a conformarse un mundo artístico manifiestamente "moderno". Se añaden a la sección los diseños de decorados y vestuarios para mascaradas de Inigo Jones, caricaturas políticas, obras maestras impresas, cartografía y estampas de Wenceslaus Hollar.

En *Sociedad y sátira (1720-1800)* se yuxtaponen los retratos de sociedad de artistas como Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough y Thomas Lawrence con la sátira social de James Gillray y Thomas Rowlandson. Empezando con William Hogarth y los artistas vinculados a los nuevos espacios expositivos de los Vauxhall Gardens y del Foundling Hospital de Londres de la década de 1740 —como Francis Hayman—, se pone de manifiesto el nuevo dinamismo del arte británico, que allanó el camino para una ampliación del mercado, incluyendo la visita de Antonio Canaletto y los grandes logros del "siglo de oro" de la dinastía Hannover y de la Regencia. Las obras de Louis-François Roubiliac y Joseph Nollekens son buen ejemplo de los retratos escultóricos rococó tan en boga en la época.

Paisajes de la mente (1760-1850) se adentra en varios sentidos del paisaje: las pinturas de Richard Wilson, Thomas Gainsborough, George Stubbs, John Constable y J. M. W. Turner evidencian el surgimiento de la pintura paisajística y su desarrollo hasta su cumbre a finales del siglo XVIII. Se complementan con las innovadoras acuarelas de Thomas Girtin, Samuel Palmer y otros. A su vez, las pinturas imaginativas e históricas de James Barry, Joseph Wright, Henry Fuseli, William Blake y John Martin revelan una tendencia nueva, y a menudo políticamente radical, hacia lo fantástico y lo quimérico.

Por su parte, las esculturas de John Flaxman y Thomas Banks sugieren el poder subyacente de lo neoclásico a lo largo de este periodo. Libros de William Gilpin y Alexander Cozens, estampas de Thomas Rowlandson para la serie satírica *Dr. Syntax*, estampas de la Shakespeare Gallery de Boydell, *La anatomía del caballo* de George Stubbs o imágenes de la Gran Bretaña industrial y libros iluminados por Blake completan esta sección.

La aparición en Inglaterra de la Hermandad Prerrafaelita a mediados del siglo XIX coincidió con el gran periodo del realismo y el naturalismo en Europa. *Realismo y reacción (1850-1900)* presenta obras de John Frederick Lewis y David Roberts, y también las de los prerrafaelitas como John Everett Millais y William Holman Hunt, que ponen de relieve la variedad y la fuerza del arte británico

en los años 1840-1860. La reacción simbolista y estética frente a los valores científicos y materialistas de finales del siglo XIX se plasma en la obra de Dante Gabriel Rossetti, Edward Coley Burne-Jones, J. A. M. Whistler y Frederic Leighton. Se muestran también esculturas de George Frederic Watts y Alfred Gilbert junto con ilustraciones de Aubrey Beardsley, además de ejemplos de fotografía victoriana, como las de Roger Fenton o J. M. Cameron, publicaciones artísticas populares, obras de ficción ilustradas y el Chaucer publicado en la Kelmscott Press por William Morris.

El final del siglo XIX fue testigo de la llegada del arte impresionista y posimpresionista a Gran Bretaña. La generación de artistas modernistas figurativos que saltaron a la palestra a principios del siglo XX está representada en *Modernidad y tradición (1900-1940)* por Walter Richard Sickert, Henry Lamb, Gwen John y Spencer Gore, y el arte más radical, que a menudo roza lo abstracto, de Wyndham Lewis, Duncan Grant y David Bomberg.

El íntimo diálogo entre los estilos más tradicionales y el modernismo internacional, incluido el surrealismo posterior a 1920, está representado por las obras de Edward Wadsworth, Ben Nicholson, Paul Nash, Edward Burra y Meredith Frampton. Una misma historia cuentan, en forma de esculturas de madera y piedra, las piezas de Henri Gaudier-Brzeska y Henry Moore. Ejemplos del diseño de los Talleres Omega, ejemplares de las revistas *Blast, The Tyro* y *Circle*, las sátiras políticas de James Boswell, la fotografía de Paul Nash y otros documentos de exposiciones completan este apartado.

Por último, una sección con un título irónicamente huxleiano —*Un mundo feliz (1945-1980)*— describe la gran expansión del arte británico tras la Segunda Guerra Mundial. Las obras de Lucian Freud, R. B. Kitaj y Frank Auerbach representan a los famosos artistas de la llamada Escuela de Londres. Las obras escultóricas de Barbara Hepworth, Reg Butler, Eduardo Paolozzi y Anthony Caro revelan una nueva revitalización de la escultura británica, reconocida internacionalmente. Los paisajes surrealistas de Graham Sutherland, los industriales de L. S. Lowry y el pop de Peter Blake, Richard Hamilton y David Hockney, las abstracciones de Peter Lanyon, Bridget Riley y Howard Hodgkin, los dibujos satíricos de Gerald Scarfe, los ensamblajes de Tony Cragg y el conceptualismo de Keith Arnatt, Richard Long e Ian Hamilton Finlay dan el tono final a los últimos compases de la muestra, en abierto y enriquecedor contraste con el arte de los siglos precedentes.

Además del ensayo principal de Richard Humphreys, los ensayos de Tim Blanning y Kevin Jackson analizan la dimensión artística, histórica y literaria de un relato de enorme riqueza visual pero poco conocido en su detalle. Además, cada una de las secciones del catálogo (y de la exposición) incluye una selección antológica de textos —algunos inéditos hasta ahora en español— que ayudan al lector a la mejor comprensión del contexto histórico y cultural de las obras. Se trata de textos de artistas, ensayistas, historiadores y literatos, de muy diverso tono y contenido: disposiciones legales del Parlamento o la Monarquía, fragmentos de Pope, Peacham, Richardson, Addison, Hume, Shaftesbury, Turner, Constable o Alexander Cozens; textos de Whistler, Ruskin o Morris; de Roger Fry o Wyndham Lewis, de Herbert Read, Adrian Stokes o Lawrence Alloway. Al final del catálogo, una breve selección bibliográfica orienta a quienes deseen adentrarse en las profundidades de esos lugares del arte británico que una exposición y su catálogo sólo pueden explorar de modo insuficiente.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición. Como ya se ha dicho, la aportación de Richard Humphreys en calidad de comisario de la muestra fue crucial para la culminación del proyecto; ha sido un inmenso placer trabajar con él. Gracias también a Jo Banham por su espléndida y desinteresada colaboración; a Tim Blanning y Kevin Jackson, por sus enriquecedores textos, y a Jorge de la Fuente, por su eficaz gestión de derechos y reproducciones de obras y artistas. Y, como siempre, nuestro agradecimiento a Banca March y a la Corporación Financiera Alba, por su apoyo al proyecto.

Sin el concurso de muchas instituciones, la obtención de préstamos hubiera sido una tarea muy compleja y, en algunos casos, imposible. La Fundación desea agradecer encarecidamente la generosidad y el permanente apoyo de Amy Meyer, directora del Yale Center for British Art y de Brian Allen, director de estudios del Paul Mellon Centre for Studies in British Art en Londres; de Christopher Brown, director del Ashmolean Museum de Oxford, y de Sandy Nairne, director de la National Portrait Gallery. Nuestras sentidas gracias también al British Council en Madrid y Londres. Entre las instituciones españolas, un especial reconocimiento a los directores de la Fundación Lázaro Galdiano, el Museo Nacional del Prado y el Museo Thyssen-Bornemisza; tanto Elena Hernando como Miguel Zugaza y Guillermo Solana han resuelto con celeridad y generoso afán de colaborar peticiones de préstamo muy decisivas para el proyecto: muchas gracias a todos ellos.

Debe destacarse, para concluir, que la exposición ha podido beneficiarse del apoyo incondicional y de una serie extraordinaria de préstamos —en calidad y cantidad— de uno de los más importantes museos del mundo, la Tate. Por estas y muchas otras razones, nuestra deuda de gratitud hacia Nicholas Serota, su director, así como hacia Caroline Collier (directora de la Tate National) y Chris Stephens (jefe de exposiciones) es inmensa.

Un célebre titular de un chiste publicado en la prensa británica en los años cincuenta aludía a la densa niebla que preveía el servicio de meteorología británico para las islas y el Canal de la Mancha del modo siguiente: “Fog in the Channel. Continent Cut Off”. En la humorada visión de su autor, era sobre todo el continente el que quedaba aislado de Gran Bretaña por la niebla. Esperemos que la exposición y su catálogo ayuden a disipar otras nieblas, permitiendo una mejor contemplación, disfrute y conocimiento del arte británico.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Madrid, octubre de 2012

¿DÓNDE ESTABA EL ARTE BRITÁNICO?

RICHARD HUMPHREYS



[FIG. 1]

Anónimo. Murales en la pared norte de la capilla de Eton College, 1477-87. Pintura mural al óleo. Reproducidos con la autorización del Rector y miembros de la Junta de Gobierno de Eton College

¿*Dónde* estaba el arte británico? ¿Dónde se creaba, se mostraba y se discutía? ¿Qué uso se le daba más allá del estudio, la galería y la academia, en tiempos de guerra y de paz, en la ciudad y en el campo? Estos son algunos de los múltiples y variados lugares en los que, a lo largo de cinco siglos, se desarrolló el arte británico.

Eton College, Berkshire, 1477-87

Eton College ha sido el *alma mater* de muchas figuras importantes de Gran Bretaña, desde el duque de Wellington hasta David Cameron, el actual primer ministro. Hay incluso etonianos de ficción, probablemente el más famoso de todos James Bond, el agente 007. Eton College fue fundado en 1440 por el rey Enrique VI (1421-71) como centro de enseñanza para setenta alumnos pobres, y con el tiempo se convirtió en la escuela en la que se formaban los hijos de la élite británica. Es proverbial la afirmación del duque de Wellington de que la batalla de Waterloo se había ganado en los campos de juego de Eton.

En el corazón de este College se encuentra una gran capilla gótica (1469-82), dedicada a "Nuestra Señora de Eton", que el culto a la Virgen convirtió en un lugar de peregrinación. El conjunto de murales que contenía en 1487 logró sobrevivir a la iconoclastia de la Reforma y sirve de recuerdo de una cultura visual que en los siglos XVI y XVII los puritanos erradicaron prácticamente por completo. Realizadas por artistas anónimos, las dos series de pinturas en grisalla al aceite de linaza, aplicadas directamente sobre los muros de piedra, son perfectamente comparables con la obra de grandes artistas flamencos como Rogier van der Weyden y Hugo van der Goes.

El muro norte contiene imágenes de milagros relacionados con la Virgen y narraciones de evidente carácter moral, adecuadas para instruir a los jóvenes y a los lugareños que acudían a la capilla. Los murales de la pared sur relatan la historia de una emperatriz mítica, cómo evitó que la ejecutaran, se exilió en una isla y, en una visión de la Virgen, descubrió el poder milagroso de ciertas hierbas. [FIG. 1]

Las pinturas se perdieron de vista en 1560, cuando —tras la breve tregua que supuso el gobierno de la reina católica María I (1516-58)— la reina Isabel I (1533-1603) retoma la severa política contra la imaginería religiosa emprendida por su hermano, el rey Eduardo VI (1537-53); las pinturas fueron encaladas y no se descubrieron hasta 1923. La mayor parte del arte religioso de Gran Bretaña sufrió peor destino: las pinturas fueron raspadas y las esculturas destruidas y empleadas a veces como material de construcción; en otros casos, fueron enterradas por quienes guardaban la esperanza de que algún día fueran devueltas a una ubicación católica. Constituyen un conmovedor recordatorio de la rapidez con la que todo un mundo desapareció; un mundo que, sin embargo, bajo capas de pintura o tierra, continuó al acecho y, a partir de entonces, rondó, de múltiples maneras, la imaginación británica, a menudo llena de remordimiento.

Pomeiooc, Norteamérica, 1585

[FIG. 2] John White fue un "caballero-artista" y cartógrafo que acompañó a los marineros y aventureros Ralph Lane y Richard Grenville, y al matemático, astrónomo y etnógrafo Thomas Harriot en su viaje a Norteamérica en 1585. La expedición fue financiada por uno de los favoritos de la reina Isabel I, Walter Raleigh, que poseía la concesión de tierras públicas del territorio que los ingleses llamaban "Virginia"; el propósito era crear un asentamiento, obtener información sobre la población local y buscar metales preciosos y otros materiales de valor. El relato de Harriot sobre el viaje, con grabados de Theodor de Bry a partir de las acuarelas de White, es uno de los documentos más importantes que existen sobre los inicios de la colonización europea de las Américas.

White, al que solicitaron que "diera vida a través del dibujo" a todo lo que viera, pintó acuarelas de los indios algonquinos, sus poblados, la elaboración de alimentos y vestimenta, así como de los peces y demás vida silvestre del litoral oriental. Regresó a Inglaterra en 1586, pero en 1587 Raleigh y la Virginia Company lo enviaron de nuevo al extranjero para establecer una colonia en la bahía de Chesapeake, de la que llegaría a ser gobernador. Se llevó con él cerca de 120 colonos, incluidos su hija y su yerno; el hijo de ambos fue el primer inglés nacido en Norteamérica.

Lo cierto es que la expedición se estableció en la isla de Roanoke. Muy pronto esta nueva vida se les complicó extremadamente. Las relaciones con las poblaciones locales se deterioraron con rapidez y las provisiones empezaron a escasear. White volvió a Inglaterra tras una desastrosa travesía por mar y no pudo regresar a América hasta 1590. Cuando lo hizo, descubrió un asentamiento desierto y malogrado; lo único que encontró fue "por todas partes, muchas de mis cosas estropeadas y rotas, y mis libros con las tapas arrancadas, los marcos de algunos de mis cuadros y mapas podridos y destrozados por la lluvia, y mi armadura prácticamente corroída por la herrumbre"[1]. Después de buscar durante un tiempo a los colonos perdidos, White volvió a Inglaterra completamente arruinado. El misterio ha quedado sin resolver hasta la fecha.

Pomeiooc era una población fortificada, y la anotación de White precisa que el dibujo muestra la "forma real de sus viviendas, cubiertas y cerradas, algunas con esteras y otras con cortezas de los árboles. Todas ellas rodeadas de pequeños postes unidos formando una empalizada"[2]. Algunas casas son alargadas, con los laterales abiertos, mostrando los bancos de dormir, otras ovaladas. El templo es el edificio grande que se muestra en la parte superior derecha, con el tejado en punta y cubierto de pieles. En su descripción del poblado, Harriot menciona una laguna, que no aparece en el dibujo, además del fuego del centro. Harriot y White quedaron muy impresionados con las complejas relaciones sociales, la jerarquía y las estructuras familiares de los algonquinos, así como con su religión y sus métodos de cultivo. Posteriormente, White realizó algunos dibujos de antiguos guerreros y mujeres de origen británico, que acentúan las similitudes culturales y físicas entre ellos y los algonquinos y otras tribus que había estudiado. Los dibujos estaban hechos a acuarela y gouache sobre bocetos a grafito. Es probable que fueran entregados a Raleigh o a otro patrocinador de la expedición.

Arundel House, Londres, 1618

La reina Isabel era una mujer culta y con una excelente formación; sin embargo, no destacó como mecenas de las artes plásticas, lo cual tal vez delataba su preferencia protestante por las letras. Fueron la monarquía de los Estuardo y sus cortesanos quienes, a comienzos del siglo XVII, introdujeron la pintura y la escultura en el corazón de la cultura de la élite. El primer gran coleccionista de arte británico fue Thomas Howard, segundo conde de Arundel, que había viajado por todas partes como

1 John White, citado en Kim Sloan, *A New World: England's First View of America*. Londres: The British Museum Press, 2007, p. 48.

2 Ibíd., p. 113.





[FIG. 2]

John White, *The village of Pomeiooc, bird's-eyeview of huts in palisade of stakes with Indians around a fire* [La aldea de Pomeiooc, vista de pájaro de las cabañas con empalizada de estacas con indios alrededor de un fuego], 1585. Acuarela sobre grafito, realzado con oro, sobre papel, 222 x 215 mm. The Trustees of the British Museum, Londres

[FIG. 3]

Daniel Mytens, *Thomas Arundel, 2nd Earl of Arundel* [Thomas Arundel, segundo conde de Arundel], c 1618. Óleo sobre lienzo, 207 x 127 cm. Aceptado en sustitución del pago de impuestos por el Gobierno de S. M. y adjudicado a la National Portrait Gallery, 1980. Cortesía de la National Portrait Gallery, Londres



[FIG. 4]

Glory [Gloria], c 1700. Retablo de la divinidad sobre el altar de la iglesia de San Miguel Arcángel, Framlingham, Suffolk. Cortesía del rev. canónigo Graham Owen

enviado especial, entendido en arte y mecenas, que invitó a Londres a artistas extranjeros como Peter Paul Rubens y Anthony van Dyck. Por sus orígenes familiares católicos, su riqueza, sus privilegios y su afición al arte, Arundel era exactamente el tipo de figura poderosa dentro del círculo íntimo del rey Jacobo I (1566-1625) que sin duda hacía enfurecer a puritanos y parlamentarios, que finalmente hicieron la guerra al rey Carlos I (1600-49) y lo ejecutaron en 1649.

Al igual que la palladiana Banqueting House [Casa de los banquetes] —construida por Inigo Jones y decorado su techo por Rubens con extensas pinturas que celebran el derecho divino que asiste a la monarquía—, la casa de Arundel, en el Strand, con vistas al Támesis, representaba todo lo que la oposición detestaba. En el retrato de Arundel pintado por el artista Daniel Mytens —que forma pareja con el de su adinerada mujer, Alethea Talbot, sentada ante una galería de retratos—, el gran coleccionista aparece señalando con un bastón hacia una larga galería de escultura romana que conduce la mirada hacia el Támesis, al fondo de la imagen. [FIG. 3]

En aquellos tiempos el arte era incendiario. Al puritano William Prynne las autoridades le marcaron a fuego las mejillas y le cortaron las orejas por las desmesuradas críticas que en 1633 había expresado acerca de las recargadas mascaradas cortesanas diseñadas por Inigo Jones y aprobadas por la reina católica de Carlos I, Enriqueta María. Sin embargo, Prynne y sus simpatizantes obtuvieron su venganza final cuando se llevó a cabo la ejecución de Carlos I en un cadalso colocado precisamente ante la Banqueting House, donde con frecuencia se representaban las mascaradas.

Arundel, al igual que muchos otros simpatizantes del rey, murió en el exilio después de convertirse al catolicismo en Italia. Sus colecciones pasaron a formar parte de la Royal Collection y del Ashmolean Museum en Oxford, con lo que quedó asegurada su influencia sobre el gusto británico.

Iglesia de San Miguel Arcángel, Framlingham, Suffolk, c 1700

Situada en el corazón de una antigua población mercantil dominada por las ruinas de un magnífico castillo medieval, la iglesia de Framlingham es un edificio de estilo principalmente "perpendicular" construido en los siglos XV y XVI. Cuenta con un órgano del siglo XVII, un soberbio tejado construido con cerchas de madera, y numerosas tumbas espléndidas pertenecientes a la familia Howard, duques de Norfolk. Ahí fue enterrado en 1547 el gran poeta del Renacimiento Henry Howard, conde de Surrey, tras ser ejecutado por orden del rey Enrique VIII.

Sobre el altar se halla una misteriosa pintura, conocida como una "Gloria". Una serie de círculos de colores concéntricos, a modo de coronas, parecen crear una luz brillante, que irrumpe a través de una oscura masa de cúmulos. En el centro de los círculos, en grandes letras mayúsculas, aparece el monograma griego "IHS" (Jesús), el mismo emblema —irónico, tratándose de una iglesia protestante— empleado por los jesuitas. [FIG. 4] Probablemente fue pintado en la década de 1660 para el Pembroke College, Cambridge, patronos de la iglesia, y se trasladó a Framlingham hacia 1700. Los círculos de luz aparecen divididos por líneas finas que recuerdan a un diagrama científico. Es posible que, quienquiera que fuese el autor de esta imagen, estuviera influido por las investigaciones sobre la difracción de la luz de Isaac Newton, miembro de la Junta de Gobierno del Trinity College, Cambridge. Lo cierto es que, a pesar del tono apagado, la secuencia de color de los círculos obedece a la propuesta por Newton. Este tipo de imagen era habitual en la época, aunque la pintura de Framlingham es única. Muchas de las iglesias londinenses diseñadas por Christopher Wren a finales del siglo XVII ostentan el motivo de los rayos del sol con el monograma como decoración arquitectónica en su extremo oriental, junto con los Diez Mandamientos, el Padrenuestro y el Credo. Aunque en algún momento estuvo rodeada de dichos elementos textuales, en Framlingham sólo se ha conservado esta "Gloria". Originalmente era conocida como "La institución", en alusión a la Eucaristía que tiene lugar bajo ella. Al recibir la Sagrada Comunión en el comulgatorio, los feligreses alzarían la vista hacia la luz cegadora de la Palabra.

Tras la Reforma y la consiguiente iconoclastia, la prohibición de la mayor parte de la imaginería religiosa y el énfasis en la Palabra de la Sagradas Escrituras supuso que este tipo de imagen mística abstracta fuera una de las pocas permitidas en las iglesias. Los documentos de la iglesia parecen indicar que algunos recelosos puritanos de Framlingham consideraban que incluso este tipo de pintura era demasiado papista y supersticiosa. Sin embargo, el aumento de los conocimientos científicos, el énfasis puesto en la interpretación de las palabras y los signos, y el auge del deísmo a finales del siglo XVII hizo posible que la "Gloria" de Framlingham nos proporcione ahora una idea cabal de los aspectos visuales de la estética anglicana y de la cultura intelectual durante el periodo en que consolidó su posición en la vida nacional.

La catedral de San Pablo, Londres, 1712–14

Por razones obvias, la Guerra Civil y el periodo de la Commonwealth, dominado por la figura de Oliver Cromwell, no favorecieron un gran florecimiento de las artes plásticas. En la década de 1640 la imaginería religiosa volvió a sufrir el ataque de los puritanos. Sin embargo, con la restauración de la

monarquía Estuardo en 1660, Gran Bretaña empezó a favorecer las artes plásticas y, paulatinamente, reconoció la necesidad de adornar las iglesias para fomentar el culto.

[FIG. 5] Tras el Gran Fuego de 1666, la reedificación del centro de Londres incluyó la construcción de la obra maestra barroca de Christopher Wren, la catedral de San Pablo, completada en 1710. Para decorar la cúpula de su enorme estructura nueva, Wren expresó su preferencia por un pintor extranjero como el italiano Antonio Pellegrini, pero el encargo recayó en el pintor inglés James Thornhill. Al arzobispo de Canterbury se le atribuyeron estas palabras: "No soy un experto en pintura, pero permítanme que insista razonablemente: en primer lugar, que el pintor que se contrate sea protestante, y en segundo lugar, que sea inglés"[3]. El nombramiento evidenció una tendencia cada vez más nacionalista en el arte británico, que halló cierto apogeo en la carrera del alumno y yerno de Thornhill, William Hogarth.

Los ingleses eran manifiestamente aficionados a los retratos, en parte a causa de sus problemas con las imágenes devotas. Así lo expresaba *The Spectator* en 1712:

> Ninguna nación del mundo disfruta tanto teniendo retratos propios, de amigos o parientes; puede que sea por su amabilidad natural; o por su amor a la pintura —además, sin el estímulo del gran asunto de la pintura religiosa, cuyo uso libre es rechazado por la pureza de nuestro culto—, o por cualquier otra causa[4].

La imaginería de Thornhill debía ser ratificada por la autoridad de la Biblia y enfatizar los aspectos morales de la religión, con san Pablo como figura espiritual principal después de Jesucristo, según la teología protestante. Por encima de todo debía predominar su valor de realidad histórica. En su *Theory of Painting* (1715) el pintor y teórico Jonathan Richardson escribió que el pintor debe "mantenerse dentro de los límites de la probabilidad". No debía constar nada "absurdo, indecente o mezquino; nada contrario a la religión o la moralidad"[5].

Un temor que había respecto a la imaginería católica era su capacidad de influir en las emociones e inducir al buen protestante a caer en el error doctrinal e incluso en la herejía. Esta era una de las razones de que, tanto padres como clérigos, vieran con gran aprensión el *grand tour* por el Continente que realizaban la mayoría de los jóvenes aristócratas. En su severa grandeza, claridad acústica y homogénea luminosidad, la catedral de San Pablo encarnaba una estética claramente inglesa y protestante, que enfatizaba el poder del sermón, y, cuando la congregación que celebraba el culto alzaba la mirada hacia el vacío, las pinturas de Thornhill, sobrias y didácticas, eran el referente visual apropiado.

Burlington House, Londres, 1724

Al igual que su suegro Thornhill, William Hogarth creía en la necesidad de establecer una escuela de arte verdaderamente "inglesa", que no dependiera del odiado modelo francés de clasicismo riguroso que se enseñaba en las academias. Si Thornhill aceptaba encargos para competir con pintores extranjeros en las grandes instituciones y decorar las espléndidas casas de la época, Hogarth dirigía su mirada satírica y más local hacia el mundo urbano de un Londres floreciente que, a pasos agigantados, se estaba convirtiendo en la ciudad más grande del mundo y en el centro del comercio.

[FIG. 6] La estampa *Masquerades and Operas, Burlington Gate or The Bad Taste of the Town* [Mascaradas y óperas, puerta de Burlington o El mal gusto de la ciudad], de 1724, muestra a un Hogarth en los inicios de su carrera atacando el gusto esnob por todo lo extranjero: "¡Oh, qué refinados, qué elegantes nos hemos vuelto!" —empieza el verso que lo acompaña—. A la izquierda, la Opera House de Londres está cercada por una gran multitud, arrastrada por la locura, ansiosa por ver las últimas "mascaradas"

3

Acta de la catedral de San Pablo, 3 marzo 1709, vol. XVI. Londres: Wren Society, p. 107.

4

The Spectator, nº 555 (Londres, 6 diciembre 1712) (ed. Joseph Addison y Richard Steele). Citado en Donald F. Bond (ed.), *The Spectator*. Oxford: Clarendon Press, 1965, p. 496.

5

Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*. Londres, 1715, p. 21.





[FIG.5]

Interior de la Gran Cúpula de la catedral de San Pablo con pinturas en grisalla con efecto trampantojo de James Thornhill, creadas entre 1717 y 1719

[FIG.6]

William Hogarth, *Masquerades and Operas, Burlington Gate or The Bad Taste of the Town* [Mascaradas y óperas, puerta de Burlington o El mal gusto de la ciudad], 1724. Aguafuerte sobre papel, 127 x 171 mm. Colección privada



[FIG.7]

Jardines de Stourhead, Stourton, Wiltshire, Inglaterra

que había introducido en Londres el empresario teatral suizo John James Heidegger. Un estandarte satiriza a un grupo de crédulos aristócratas que, pertrechados con bolsas de dinero, se postran ante tres cantantes italianos. A la derecha de la imagen aparece el Nuevo Teatro del parque Lincoln's Inn Fields, que prosperaba gracias a los espectáculos de pantomimas de la *commedia dell'arte*. Un arlequín se inclina ante la enorme muchedumbre, invitándola a entrar al teatro.

Como artista, lo que más indignaba a Hogarth era la imagen central de su estampa: la "Accademy of Arts" con su pomposa entrada palladiana, que de hecho era el hogar de Richard Boyle, tercer conde de Burlington, al que muchos consideraban el promotor de un gusto de estilo clásico e italiano que oprimía la cultura y el talento nacionales. Su gran protegido fue el pintor, arquitecto y diseñador de paisajes William Kent, que se alza arrogante en forma de escultura en la cúspide del frontispicio, por encima de Miguel Ángel y Rafael. Tres entendidos miran hacia arriba asombrados, víctimas de una enorme estafa.

Hogarth interpretaba la demanda de arte extranjero como un claro peligro para la creatividad inglesa y la integridad nacional. Disfrutaba promocionando productos nacionales sencillos, como los rótulos pintados de las tiendas que decoraban las calles de Londres, y reprobando el mercado de falsas pinturas de Antiguos Maestros que marchantes sin escrúpulos vendían a coleccionistas ignorantes. En esta estampa muestra a una chatarrera empujando una carretilla llena de libros desechados de William Shakespeare, John Dryden y otros, y gritando "Papel usado para tiendas", como si ya sólo se emplearan para envolver artículos de consumo.

Stourhead, Wiltshire, desde 1740

La bestia negra de Hogarth, William Kent, ejercía influencia en todo lo relativo al gusto. Era estrecho colaborador del arquitecto Henry Flitcroft, contratado por Henry Hoare II —hijo del fundador del Banco Hoare— para erigir los edificios de esta espectacular finca ajardinada de Stourhead, Wiltshire. La creación de Hoare, ubicada en 93 acres de cerros de piedra caliza, fue a todos los efectos una pintura épica y simbólica en tres dimensiones. Inspirado por su reciente *grand tour* por Italia, Hoare lo acometió en la década de 1740 y creó un paisaje dinámico cuyo planteamiento estético derivaba en gran medida del arte del pintor francés Claude Lorrain. A partir del siglo XVII, Lorrain fue enormemente popular entre los aristócratas coleccionistas de Gran Bretaña. En la década de 1750, el artista galés Richard Wilson se ganaba muy bien la vida, no sólo pintando la propia Campagna, sino también el paisaje británico, contemplado a través de una mirada claudiana. [FIG. 7]

El relato que se ofrecía al visitante que paseaba por el serpenteante sendero que rodeaba el lago de Stourhead estaba basado en la *Eneida* de Virgilio (29-19 a. C.). Además de manifestación de un gusto generalizado por la cultura clásica, la *Eneida* se había convertido en expresión de las señas de identidad de Gran Bretaña, que se consideraba una nueva civilización augusta. Las crónicas nacionales habían remontado la fundación de Gran Bretaña hasta la supuesta llegada al país de Bruto, el nieto de Eneas. Sin embargo, el simbolismo no era preceptivo: entre sus atractivos se incluían el Templo de Apolo, que evocaba el poder del sol; el Templo de Flora, dedicado a Ceres, con reminiscencias primaverales; un panteón con una estatua de Hércules, la imagen del trabajo humano en el corazón del proceso civilizador; un puente inspirado en el puente de cinco arcos de Andrea Palladio en Vicenza; una gruta con una figura de Neptuno, que simboliza el descenso de Eneas al submundo; y la Cruz de Bristol, una estructura medieval retirada por los ciudadanos que la consideraban una "reliquia ruinosa y supersticiosa"[6]. Al recorrer este intrincado paisaje literario era como si el visitante estuviera dentro de un cuadro, observando las imágenes escenificadas que pasaban ante sus ojos.

6 Esta frase pertenece a una solicitud de los ciudadanos de Bristol en 1733, en la que pedían que se demoliera la Cruz. Citado en Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007, nota 26, p. 274.

Exposición de verano de la Royal Academy, Londres, 1787

La mayor parte de las experiencias estéticas tenían lugar en Londres, el corazón de un imperio en expansión; el mundo del arte británico necesitaba reflejar este poder. En los últimos años de su vida, Hogarth se opuso amargamente a la fundación de una academia oficial para artistas, por considerarla algo demasiado afrancesado y autoritario. Sin embargo, él formaba parte de una minoría y, en 1768, la fundación de la Royal Academy of Arts en Londres marcó el comienzo de una era nueva y plena de confianza en el arte británico.

El primer presidente de la Academia fue el poderoso y brillante retratista Joshua Reynolds. Su talento político y las elocuentes conferencias que dirigía a los estudiantes le convirtieron en una de las figuras más importantes de la historia del arte en Gran Bretaña. A pesar de que en sus conferencias anuales, conocidas como *Discourses* (1769-90), se mostraba como un teórico sofisticado y experto en arte, su propaganda de las virtudes de la "pintura de historia" como el mayor logro del arte parecía hueca cuando se analizaba el verdadero contenido de las exposiciones de la Academia: los retratos dominaban este mundo de consumo ostentoso, sobre todo las imágenes de personajes pudientes y privilegiados que realizaba el propio Reynolds[7].

[FIG. 8] La inauguración de la exposición anual, que tenía lugar en la Sala Principal de la recién estrenada sede de la Academia, en Somerset House, a orillas del Támesis, era uno de los acontecimientos más elegantes del calendario social. En la estampa de Pietro Antonio Martini aparece en primer plano Reynolds, sosteniendo su trompetilla, de pie junto al príncipe de Gales Jorge (1752-1830), famoso por sus amantes y sus dificultades financieras y, al igual que Reynolds, despreciado por su padre, el rey Jorge III (1738-1820). Sobre ellos, en la pared del fondo, está el controvertido retrato que Reynolds hizo al príncipe Jorge de pie junto a un sirviente negro.

Hoy en día resulta sorprendente ver tal cantidad de cuadros de todo tipo, colgados tan cerca unos de otros, cubriendo las paredes hasta el techo. Había una jerarquía en la colocación, dependiendo del rango del artista y, por supuesto, Reynolds podía dominar una sala con sus enormes retratos colgados ventajosamente en el centro de la pared. Sólo en 1787 expuso 13 retratos. La multitud presta escasa atención al arte mientras, vestidos a la última moda, se empujan unos a otros sobre el subtítulo griego de la estampa, que se puede traducir como "Impídase la entrada a los que desconocen a las Musas".

Royal Academy Schools, Londres, 1771-72

La Royal Academy era un lugar de formación así como de autopromoción. La pintura de Johan [FIG. 9] Zoffany de una clase nocturna muestra al *Keeper* [jefe de estudios] colocando al segundo modelo de la sesión mientras, en primer plano, el primero se está vistiendo. La sala está a rebosar de bustos clásicos y de académicos: en el extremo izquierdo, Zoffany con su paleta; Reynolds escucha con su trompetilla al secretario; con las piernas abiertas, Francis Hayman, contemporáneo de Hogarth; al fondo, junto a la figura desollada, el melancólico y alcohólico paisajista Richard Wilson; el profesor de Anatomía, el cirujano William Hunter, se acaricia la barbilla pensativamente mientras observa al modelo; a la izquierda, el único miembro chino de la Academia, el cantonés Tan Chitqua, charla con un colega artista; las dos mujeres académicas, Angelica Kauffmann y Mary Moser, están representadas en los retratos de la derecha, ya que, por recato, no se les habría permitido participar en las sesiones de dibujo de desnudos.

7 Robert R. Wark (ed.), *Discourses on Art*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1975. Los *Discourses* de Reynolds eran las ediciones de sus conferencias anuales dirigidas a los estudiantes de la Royal Academy y se publicaron desde 1769 hasta su jubilación en 1790.





[FIG. 8]

Pietro Antonio Martini (según pintura de Johann Heinrich Ramberg), *Interior view of Somerset House showing King George III (1738-1820), Queen Charlotte (1744-1818) and the Royal family viewing an exhibition of the Royal Academy of Arts in 1788* [Vista interior de Somerset House con el rey Jorge III (1738-1820), la reina Charlotte (1744-1818) y la familia real visitando una exposición en la Royal Academy of Arts en 1788], 1788. Aguafuerte, grabado de puntos, tinta sobre papel, 360 x 500 mm. Guildhall Library, City of London

[FIG. 9]

Johan Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy* [Los académicos de la Royal Academy], 1771-72. Óleo sobre lienzo, 101,1 x 147,5 cm. The Royal Collection, Londres

Society of Arts, Manufactures and Commerce, 1777-84

Inevitablemente, la Royal Academy, y en particular Reynolds, provocaron gran envidia y antipatía entre aquellos que se sentían excluidos o tenían ideas muy distintas acerca del arte y la sociedad. Uno de sus más famosos adversarios fue el desacreditado académico y pintor irlandés James Barry, que practicó lo que Reynolds predicaba: una "pintura de historia" que abordaba una temática relevante, y organizaba complejos grupos de figuras en composiciones imaginativas que situaban a la pintura al mismo nivel que la mejor literatura.

[FIG. 10] Barry estaba preparado para sufrir por su arte. Cuando la Society of Arts, Manufactures and Commerce, una organización que promovía la excelencia en varias disciplinas, se trasladó al nuevo edificio del barrio de Adelphi diseñado por Robert Adam, Barry se ofreció a pintar una serie de seis grandes óleos para la Sala Principal a cambio sólo de los gastos materiales. De 1777 a 1784 trabajó con gran secretismo en la creación del ciclo más amplio de pinturas históricas del siglo XVIII, que influiría en artistas como Jacques-Louis David y Jean-Auguste-Dominique Ingres.

El tema de Barry era nada menos que el progreso de la cultura de la humanidad desde la antigüedad hasta ese momento, e incluso en un futuro ideal. Las tres primeras pinturas muestran el auge de la civilización griega, desde Orfeo sacando a los primitivos tracios de la barbarie, pasando por el desarrollo de una sociedad agraria idílica, hasta los grandes logros de los Juegos Olímpicos del siglo V, en los que, a través de la competición y el reparto equitativo de premios, se fomenta la perfección del cuerpo y de la mente. Las dos pinturas siguientes están relacionadas con la Gran Bretaña de su tiempo. *The Triumph of the Thames* [El triunfo del Támesis] muestra el éxito comercial de Gran Bretaña, liderado por algunos heroicos marineros de la nación como Walter Raleigh y el capitán Cook, el explorador del Pacífico, fallecido poco antes. Tritones y Nereidas sostienen muestras de productos británicos. *The Distribution of Premiums by the Society of Arts* [El reparto de gratificaciones de la Society of Arts] complementa el óleo de los Juegos Olímpicos al mostrar a la Society of Arts fomentando la innovación industrial, el mecenazgo ilustrado y la excelencia artística mediante la promoción de la competitividad y la entrega de premios a destacados nuevos talentos. Otros temas que abordaban los dos cuadros británicos incluyen los problemas del lujo, el papel de las mujeres, la abolición de la esclavitud y el estatus del arte en una sociedad comercial.

La última pintura, de 12,8 metros de longitud, *Elysium and Tartarus, or the Final Retribution* [Elíseo y Tártaro o el Castigo Final], viene a ser una versión del Juicio Final en total sintonía con el espíritu ilustrado. En ella están representados 125 hombres y mujeres, todos identificables, desde Homero al cuáquero William Penn. Era, como se apuntaba en el extenso libro de Barry que explicaba el ciclo, una imagen del conjunto de "hombres excepcionales y bondadosos de todas las edades y naciones"[8]. Barry era un republicano idealista, pero también era católico. Los anticatólicos Disturbios de Gordon[9] de 1780 estallaron en Londres cuando Barry estaba trabajando en su gran proyecto; por lo tanto, tenía que ser cauteloso, ya que el significado velado de la serie, del que no se percató en absoluto la Society of Arts, era que la Iglesia Católica Romana encarnaba los logros más notables de la humanidad. El extraordinario, aunque críptico, mensaje de Barry era que la supremacía de Gran Bretaña sólo se alcanzaría cuando se reconciliara con Roma.

Lucknow, India, 1784-88

En la década de 1780 Johan Zoffany viajó a la India, donde ejerció como retratista de éxito durante seis años. Una de sus imágenes más famosas es una pelea de gallos en Lucknow entre Asaf-ud-daula, nabab visir de Oudh, y el coronel John Mordaunt. El cuadro se lo encargó en 1784 Warren Hastings, primer gobernador general de Bengala, que pagó a Zoffany aproximadamente 1500 libras.

8 James Barry, *An Account of a Series of Pictures in the Great Room of the Society of Arts, Manufactures and Commerce at the Adelphi*. Londres, 1783, p. 116.

9 En el último tercio del siglo XVIII, los católicos ingleses comienzan a recuperar derechos de los que habían sido privados. En 1780, grupos de protestantes encabezados por lord George Gordon se rebelan en Londres, originando lo que se conoce como los Disturbios de Gordon [N. del Ed.].



[FIG. 10]

Sala Principal, Royal Society of Arts, con pinturas de James Barry realizadas entre 1777 y 1784



[FIG. 11]

Johan Zoffany, *Colonel Mordaunt's Cock Match* [Pelea de gallos del coronel Mordaunt], c 1784-88. Óleo sobre lienzo, 103,9 x 150 cm. Tate, Londres

La corte de Lucknow era la más extravagante de la India y atraía a muchos europeos tentados por el dinero y el estilo de vida. Faiz Bakhsh afirmó que Asaf "gozaba con distracciones absurdas y se complacía enormemente con cualquiera que osara emplear un lenguaje obsceno; y cuanto más obscena fuera la conversación de quienquiera que fuera la compañía, más complacido estaba"[10]. El ignorante Mordaunt, uno de los favoritos de Asaf, era hijo ilegítimo del conde de Peterborough, comandante de la escolta del nabab y organizador de los espectáculos de la corte, como las peleas de gallos. Indios y europeos disfrutaban de igualdad social y compartían amistades en Lucknow, donde muchos europeos tomaban por esposas a mujeres indias. [FIG. 11]

Zoffany muestra a varias destacadas figuras de la corte de Lucknow: bajo un tendal, con un abrigo rojo, el coronel Antoine Polier, ingeniero suizo del nabab que tenía varias esposas nativas; sentado con un narguile, John Wombwell, tesorero de la Compañía de las Indias Orientales en Lucknow; de pie junto a Wombwell, con una mano apoyada en el hombro de Zoffany, el artista Ozias Humphrey; y, sentado en el estrado, Claude Martin, aventurero francés de dudosa reputación que tenía cuatro esposas y se hizo célebre por ser el único hombre del mundo que se había practicado a sí mismo con éxito una operación quirúrgica.

La evidente excitación sexual del nabab, su pose e inclinación hacia su primer ministro y escolta favorito, otorga a la pintura un cariz erótico. Detrás del nabab hay un indio con barba y turbante acariciando a un muchacho musulmán con capucha blanca, para indignación de un hombre con turbante rojo que está siendo refrenado. Lewis Ferdinand Smith relataba que el nabab, en vez de un harén de quinientas bellas mujeres, tenía muchos niños adoptados, pero ninguno era hijo suyo. En general se creía que era impotente. Sin duda, Hogarth habría aprobado la pintura.

Salas de subastas Christie's, Londres, 1796

Gran parte del debate sobre la cultura británica, que se intensificó tras la Revolución francesa de 1789, estaba relacionado con los efectos que ejercía el comercio en las bellas artes. El mercado del arte londinense había crecido enormemente durante el siglo XVIII. Los coleccionistas, marchantes, críticos y subastadores a los que estamos acostumbrados en la actualidad eran poderes nuevos en un negocio sumamente rentable.

James Christie abrió su negocio de subastas en 1766. Esto sucedía dos años antes de la fundación de la Royal Academy, y el bien relacionado Christie era buen amigo de Reynolds, de Thomas Gainsborough y de muchas otras figuras de la élite cultural. Sus salas de subastas, al igual que las exposiciones de la Academia y el estudio donde hacía sus retratos Reynolds, se convirtieron en lugar de encuentro de moda para la alta sociedad. Hasta 1824, año en que se inauguró la National Gallery, no hubo ninguna galería pública en Londres, de modo que Christie's se encontraba entre los pocos lugares de reunión importantes en los que artistas, marchantes y clientes pudientes podían contemplar obras de arte y hacer negocios.

El dibujante satírico James Gillray, que, durante las guerras napoleónicas, estuvo al servicio del gobierno elaborando imágenes antifrancesas, era también un espíritu libre, y, al igual que Hogarth unas décadas antes, se divertía ridiculizando las locuras del gusto contemporáneo. La imagen que ofreció del conde de Derby —político liberal y gran aficionado a las carreras de caballos— dando un "paseo" matutino por la casa de subastas Christie's acompañado de su amante, la actriz Elizabeth Farren, sugiere varios temas. [FIG. 12]

Un primer tema son los encuentros sexuales que facilitaba este tipo de locales y la dudosa moral de todos los implicados. El gordo y diminuto conde está mirando un cuadro que representa una cacería de zorros y lleva por título *The Death* [La muerte], una alusión a la enfermedad y fallecimiento

10

Mildred Archer, *India and British Portraiture 1770–1825*. Londres; Nueva York: Sotheby Parke Bernet, 1979, p. 143.





[FIG. 12]

James Gillray, *A Peep at Christies, or Tally-ho, and his Nimeney-pimmeney Taking the Morning Lounge* [Un vistazo a Christie's, o Tally-ho, y su *Nimeney-pimmeney* dando el paseo matutino], 24 septiembre 1796. Aguafuerte, aguatinta y acuarela sobre papel, 355 x 253 mm. Publicado por Hannah Humphrey en 1796. Cortesía del Rector y eruditos de New College, Oxford

[FIG. 13]

Samuel Palmer, *The Magic Apple Tree* [El manzano mágico], c 1830. Tinta china y acuarela sobre papel, 349 x 273 mm. Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

inminente de su mujer. Elizabeth Farren, la "Nimeney-Pimmeney" del título de la estampa (por el famoso papel dramático que había interpretado), mira, a través de un catalejo, un cuadro del austero filósofo griego Jenócrates y la cortesana Friné. En segundo plano, un hombre y dos mujeres examinan una seductora imagen de Susana y los viejos. El trasfondo erótico de este espacio destinado al comercio y al buen gusto es evidente; poca gente estaba verdaderamente interesada en el arte.

Shoreham, Kent, 1830

En 1824, Samuel Palmer formó uno de los primeros grupos artísticos de Gran Bretaña: The Ancients [Los Antiguos]. Junto con John Linnell, George Richmond y otros, Palmer admiraba a William Blake y se inspiró en grupos artísticos europeos como los Nazarenos de Alemania. Al igual que los Prerrafaelitas posteriormente, Los Antiguos querían formar una comunidad cerrada de artistas que compartieran intereses y prácticas profesionales y que admiraran especialmente el arte de la Edad Media, que consideraban más puro y espiritual que el contemporáneo. Desde un punto de vista político, Palmer y sus colegas tendían al conservadurismo y tenían predilección por la organización social, la religión y las costumbres rurales tradicionales. [FIG. 13]

Los Antiguos formaron su abierta comunidad en la pequeña localidad de Shoreham, Kent, aunque Palmer fue el único que permaneció allí durante un periodo de tiempo prolongado, viviendo en Water House y comprando parcelas de terreno locales. Llamaban la atención por su vestimenta y comportamiento excéntricos, aunque en general sus relaciones con los aldeanos eran amistosas. La acuarela de Palmer *The Magic Apple Tree* [El manzano mágico] (1830) expresa su creencia en la prodigalidad divina y en la posibilidad de crear un paraíso en la tierra. El título se lo puso el hijo del artista, y sugiere un mundo pastoril de sucesos sobrenaturales y gran fecundidad: las manzanas, los dorados maizales y las ovejas junto al pastor silbador parecen surgir de la iglesia situada en el centro de la pintura. La visión de Palmer es profundamente cristiana, en este caso inspirado tal vez por el Salmo 65: "Coronas el año con tus bienes, de tus rodadas brota la abundancia; destilan los pastos del páramo, las colinas se adornan de alegría; las praderas se visten de rebaños y los valles se cubren de trigales entre gritos de júbilo y canciones"[11].

Las Cámaras del Parlamento, Londres, década de 1840

Tras la derrota de Napoleón Bonaparte en 1815, Gran Bretaña era la indiscutible primera potencia europea. En la época de ascenso al trono de la reina Victoria (1819-1901) se dieron algunos pasos para reforzar el papel de las bellas artes en la sociedad. Se barajaron varias iniciativas: la necesidad de mejorar el rendimiento económico mediante la formación de fabricantes y artesanos, de modo que elaboraran productos susceptibles de venderse en un mercado internacional cada vez más competitivo; el deseo de mejorar el gusto y la moralidad no sólo de las clases trabajadoras, sino también de una clase media en plena expansión; y la creencia generalizada de que ninguna nación podía considerarse civilizada del modo en que habían imaginado Barry y Reynolds, cada uno a su manera, sin museos, escuelas de arte ni un compromiso general del Estado con la cultura.

En la década de 1830, tras una serie de importantes reformas políticas, se estableció una Comisión Real de Investigación sobre el estado de las artes. Esto derivó en la fundación de nuevas escuelas de arte y diseño y de museos, como el Royal College of Art y el a él adscrito Victoria and Albert Museum, así como a la realización de esfuerzos para apoyar el arte público a través de las principales instituciones de toda Gran Bretaña.

Gracias al entusiasmo del marido de Victoria, el Príncipe Alberto (presidente de la Comisión Real), se encargaron una serie de murales para decorar el nuevo edificio gótico de las Cámaras del

11 Salmo 65 (64), 12-14. *Biblia de Jerusalén*, nueva ed. rev. y aum. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

Parlamento, construido por Charles Barry. Se contrató a los artistas más destacados para la elaboración de unas pinturas al fresco que conmemoraran la historia y la democracia de Inglaterra. El pintor y erudito escocés William Dyce concibió las pinturas artúricas para la caballeresca Robing Room [Sala de Togas], donde el monarca se pone el traje de gala antes de acceder a la Cámara de los Lores para la ceremonia anual de apertura del Parlamento. Para llevar a cabo este ritual, el rey o la reina se despojan de su identidad individual para convertirse en la personificación de la monarquía, de modo que se requería un escenario edificante y minuciosamente preparado.

[FIG. 14] Dyce elaboró un proyecto de siete pinturas basadas en un poema épico del siglo XV, *Le Morte d'Arthur* [La muerte de Arturo], de Thomas Malory. Arturo era una figura que, en su condición de héroe británico que se enfrentaba a un héroe inglés, se consideraba una fuerza unificadora en una nación que abarcaba muy distintos grupos étnicos. Además, como refleja la poesía victoriana de lord Alfred Tennyson, había una fascinación cada vez mayor por el romanticismo y la espiritualidad de las leyendas artúricas, así como una fuerte conciencia del destino nacional, plasmado en los relatos que habían formado parte del imaginario británico por lo menos desde *The Faerie Queene* [La reina de las hadas] (1590-96), de Edmund Spenser.

Las cinco pinturas acabadas de Dyce abordan los temas de la hospitalidad, la generosidad, la compasión, la cortesía y la religión, representados a través de las historias del rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda. *Religion: The Vision of Sir Galahad and his Company* [La religión: la visión de sir Galahad y su compañía] se acabó de pintar en 1851 y describe la experiencia mística del Santo Grial. El casto sir Galahad, en primer plano a la izquierda, un monje con el Santo Grial, sir Perceval, sir Bors, y otras figuras del relato de Malory miran hacia lo alto, al tiempo que Jesucristo aparece en un trono prometiendo a los caballeros que conocerán sus "secretos". La obsesión por Arturo continuó a lo largo del siglo XIX, y en igual medida entre los Prerrafaelitas, los contemporáneos más jóvenes del inconfundiblemente rafaelita Dyce. Los murales glorificaban un ideal romántico de la monarquía británica.

The Peacock Room, Londres, 1877

Desde el Albert Memorial hasta los magníficos ayuntamientos de Manchester y otras ciudades industriales del norte, los victorianos llenaron sus ministerios, museos y edificios municipales con las imágenes de héroes nacionales, actos nobles y caballería medieval. En la década de 1870, sin embargo, se produjo una reacción contra ese ferviente nacionalismo moralizante. Muchos artistas fueron apartados de la cultura oficial y de sus valores, y buscaron nuevas formas de expresión.

El pintor americano James Abbott McNeill Whistler llegó a Chelsea, Londres, en la década de 1860. Se había formado en París, estaba familiarizado con la figura de moda, Diego Velázquez, y conocía el arte radical de Gustave Courbet y Edouard Manet, así como el recientemente accesible arte japonés. Conoció a Dante Gabriel Rossetti y otros Prerrafaelitas, y se convirtió en uno de los artistas más originales y controvertidos de su época; no sólo era pintor, sino también grabador, escritor, diseñador y un dandi extravagante. Whistler fue el principal exponente de un esteticismo extremo que, como es bien conocido, en 1877 le llevó a los tribunales para demandar por libelo al crítico John Ruskin. Este le había acusado de "tirar un bote de pintura al público en la cara" con sus recientes pinturas expuestas en la Grosvenor Gallery de Londres[12].

[FIG. 15] Ese mismo año, Whistler llevó a cabo los decorados que le había encargado el armador de Liverpool Frederick R. Leyland para su casa de Princes Gate, Londres. Diseñado por Thomas Jeckyll, el comedor —que después será conocido como The Peacock Room [Sala del Pavo Real]— albergaba la colección de porcelana china de Leyland y sobre la chimenea colgaba la pintura de estilo japonés

12

Esta frase pertenece a la Carta 79, 18 junio 1877, una de las "cartas que Ruskin dirigió a los trabajadores y jornaleros de Gran Bretaña", publicadas como panfletos de enero de 1871 a diciembre de 1884, y que recibieron el título colectivo de *Fors Clavigera*. Citado en Dinah Birch (ed.), *Fors Clavigera*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000, p. 265.



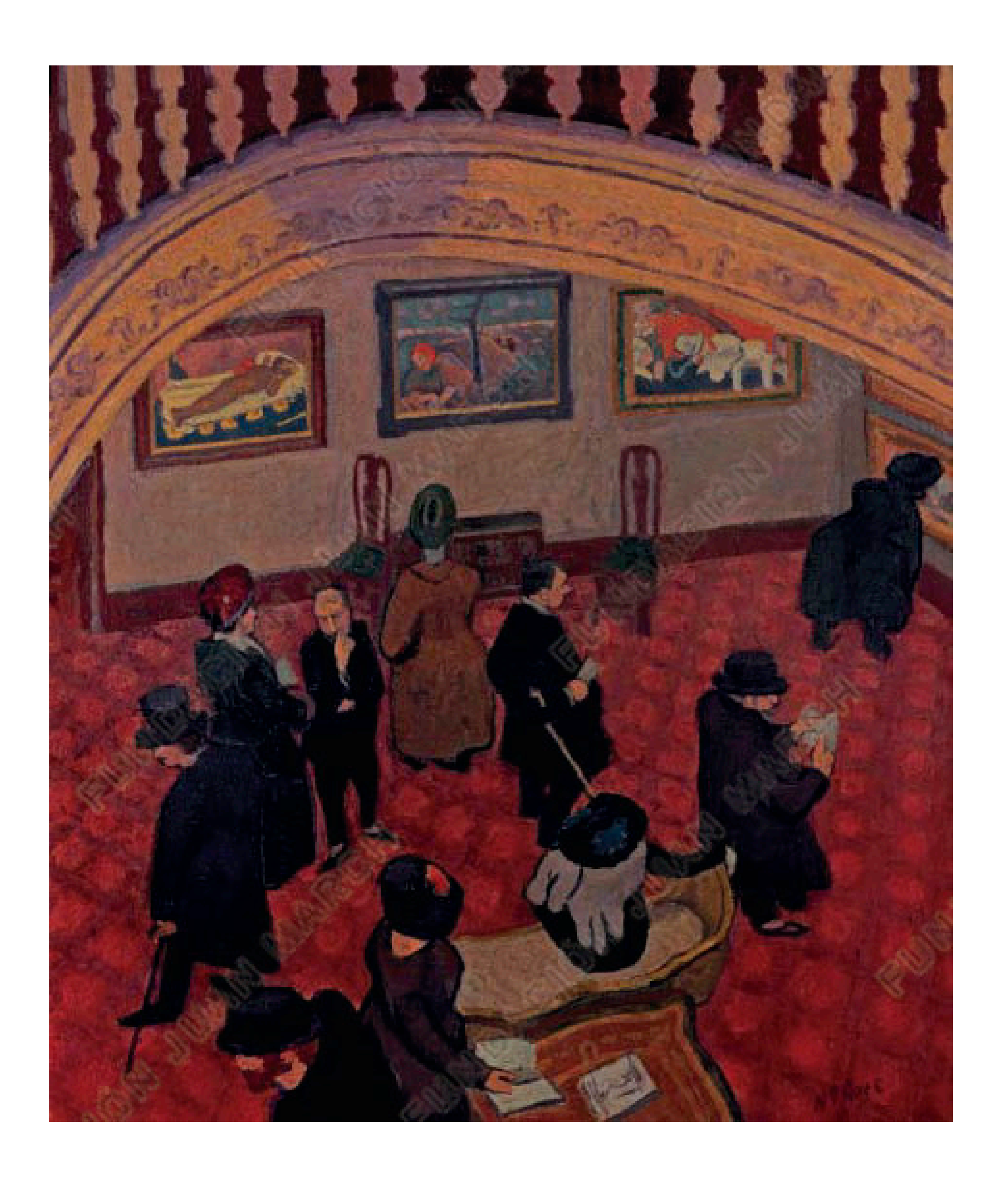


[FIG. 14]

Pared oeste de la Sala de Togas, Palacio de Westminster, con chimenea y murales de William Dyce, pintados entre 1847 y 1851

[FIG. 15]

James Abbott McNeill Whistler, *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* [Armonía en azul y oro: la Sala del Pavo Real], 1876-77. Pintura al óleo y pan de oro sobre lienzo, cuero y madera, 421,6 x 613,4 x 1026,2 cm. Donación de Charles Lang Freer; anteriormente fue el comedor de Frederick R. Leyland; adquirido en 1904. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington



[FIG. 16]

Spencer Gore, *Gauguins and Connoisseurs at the Stafford Gallery* [Gauguins y entendidos en la Stafford Gallery], 1911-12. Óleo sobre lienzo, 84 x 72 cm. Colección privada

de Whistler, *La Princesse du pays de la porcelaine* [La princesa del país de la porcelana] (1863-64). Whistler pensó que la combinación de colores desentonaba con su pintura y se ofreció a retocar las paredes. Leyland se mostró de acuerdo con ello y también con que Whistler decorara el artesonado y la cornisa con un diseño de "ondas". Dando por hecho que la decoración de la sala estaba prácticamente acabada, Leyland regresó a Liverpool.

Whistler cubrió el techo con una imitación de pan de oro, sobre el que añadió un intrincado diseño de plumas de pavo real empleando un pincel colocado en una caña de pescar. Después doró la estantería y pintó las contraventanas con cuatro pavos reales emplumados.

A su vuelta, Leyland se quedó horrorizado, no sólo por el excesivo coste del trabajo de Whistler, sino también ante el hecho de que este hubiera permitido a amigos y periodistas entrar en la casa para contemplar su obra. Se negó a pagar lo que el artista pedía. La reacción de Whistler fue pintar, en la pared opuesta a *La Princesse*, dos pavos reales enfrentados. A los pies de una de las aves, esparcidas por el suelo, las monedas que Leyland rehusó pagar; las plumas plateadas del cuello del pavo real hacen alusión a las camisas con gorgueras que llevaba. El otro pavo real tiene un penacho de plumas plateado que se asemeja al inconfundible rizo de pelo blanco que caía sobre la frente de Whistler. El artista lo llamó *Art and Money; or, The Story of the Room* [Arte y dinero; o la historia de la sala] y consiguió una alfombra azul para completar su trabajo, por lo que la sala pasó a llamarse *Harmony in Blue and Gold* [Armonía en azul y oro]. Whistler y Leyland nunca volverían a verse.

La sala fue desmantelada en 1904 y posteriormente se instaló en la Freer Gallery de Washington.

Stafford Gallery, Londres, 1911

Uno de los discípulos de Whistler con más talento fue el pintor anglo-danés Walter Richard Sickert. Tras establecerse en Londres, empezó a pintar la vida de los *music halls* y otros ambientes del Londres de clase trabajadora, y se hizo especialmente famoso por las imágenes, a menudo siniestras, de los sórdidos apartamentos del norte de la ciudad. Fue el líder de un grupo de artistas llamado Camden Town Group, que exponía de forma independiente y buscaba crear un lenguaje realista y moderno dentro del arte británico, ni convencional ni "estético" en el sentido whistleriano del término.

Uno de los protegidos más jóvenes de Sickert era Spencer Gore. Su *Gauguins and Connoisseurs at the Stafford Gallery* [Gauguins y entendidos en la Stafford Gallery] (1911) documenta sus impresiones sobre Paul Cézanne y Paul Gauguin, cuyas obras se habían mostrado en 1910 en la exposición *Manet and the Post-Impressionists*, organizada por el pintor y crítico Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres; sin embargo en Gran Bretaña sólo recibían la admiración de una minoría de artistas, críticos y expertos. El cuadro de Gore muestra a varias figuras mirando las pinturas, entre ellas tres famosas obras de Gauguin, expuestas en la pared principal. El veterano impresionista inglés Philip Wilson Steer sostiene un bastón, y el pintor galés Augustus John se distingue por su barba pelirroja. Se trata de una imagen discretamente cómica del entorno artístico londinense que se remonta a Hogarth y Gillray, cuya composición y colores son, asimismo, un homenaje a una nueva sensibilidad y práctica artísticas, incipientes en Gran Bretaña. [FIG. 16]

Omega Workshops, Londres, 1913

Desde finales del siglo XIX, los artistas no sólo habían empezado a formar grupos con una estética específica; a menudo incluían también un programa político determinado, que ampliaba sus pretensiones más allá de la pintura y la escultura. Secundando los esfuerzos, tal vez anarquistas, de Whistler en el diseño de interiores, y el movimiento socialista Arts and Crafts de William Morris, los artistas

buscaban nuevos enfoques pictóricos que ejercieran influencia en el diseño, e incluso en la arquitectura, en pro de un objetivo social y cultural más amplio.

[FIG. 17 a y 17 b] Roger Fry fundó los Omega Workshops [Talleres Omega] en 1913 en una casa de Fitzroy Square, un barrio "bohemio" cercano a la Universidad de Londres y al British Museum, situado al oeste de la zona residencial de Bloomsbury, que dio su nombre al abierto grupo de artistas, escritores e intelectuales conocido como el "Grupo de Bloomsbury". Los "Bloomsberries", como a veces los llamaban tanto sus detractores como sus amigos, tenían un ethos moderno basado en la importancia de la amistad, el pacifismo, la política liberal o socialista y la experiencia estética. El libro de Lytton Strachey *Eminent Victorians* [Victorianos eminentes] (1918) expresaba el rechazo de toda una generación hacia sus ostentosos abuelos. Entre las célebres figuras de Bloomsbury se encontraban la novelista Virginia Woolf, su hermana la pintora Vanessa Bell y el economista John Maynard Keynes.

El objetivo de Fry era eliminar las barreras que separaban las bellas artes de las artes aplicadas, y fomentar su concepto de "forma significante". Esto subrayaba la supremacía de la experiencia estética pura sobre la narración o la descripción, una cualidad que, según Fry, poseían todas las grandes obras de arte. El arte de Bloomsbury era en general de tendencia posimpresionista, pero aproximadamente entre 1911 y 1915 mostraba también rasgos fauvistas, cubistas y abstractos. Los productos Omega incluían mobiliario, tejidos, cerámica y otros objetos domésticos, así como murales, mosaicos, libros, vestidos y vidrieras. Todo se diseñaba de forma anónima y se marcaba sólo con la letra griega "omega". Elaborados principalmente por artesanos profesionales a partir de los diseños de los artistas de Fry, estos productos resultaban caros y, como muchos proyectos de este tipo, eran adquiridos por una clientela informada y sofisticada.

Liverpool, 1917-18

El movimiento vorticista, que comenzó en 1913, fue en parte el resultado de una desavenencia entre Fry y Wyndham Lewis a causa de un encargo para la exposición *Ideal Home* [La casa ideal], celebrada ese mismo año. Lewis acusó a Fry de excluirle y creó su propio grupo, el Rebel Art Centre, al este de Bloomsbury. La estética vorticista derivaba de una visión futurista de la modernidad que no concordaba con Bloomsbury. Los vorticistas se centraban en la metrópoli, la maquinaria, las tradiciones marítimas de Inglaterra y los nuevos medios de comunicación más que en la naturaleza muerta, el paisaje rural o el retrato de un amigo en una sala privada. La mayoría de los artistas que colaboraban con la revista vorticista *Blast*[13] se alistaron en el servicio militar.

[FIG. 18] En 1914, Edward Wadsworth, hijo de un fabricante textil de Yorkshire, era uno de los colaboradores más cercanos de Lewis. Se hizo voluntario en la Reserva de la Marina Británica y fue destinado al Egeo oriental, donde empleó sus dotes gráficas analizando fotografías aéreas y trabajando en el camuflaje, hasta su inhabilitación y subsiguiente regreso a Inglaterra en 1917. Wadsworth atrajo la atención de otro artista, el pintor de marinas Norman Wilkinson, jefe de la Royal Navy Dazzle Camouflage Section [Sección de Camuflaje de la Marina Británica] con base en la Royal Academy. Wilkinson contaba con un equipo de diecinueve personas —cinco artistas que diseñaban los estampados, tres fabricantes de maquetas y once mujeres estudiantes de arte que realizaban los dibujos coloreados a mano— con el que introdujo una innovadora idea en la guerra naval. Se dio cuenta de que, aunque era imposible ocultar sus barcos a los submarinos alemanes, podían pintarlos "de tal modo que su forma resultara alterada y, de este modo, confundir al oficial del submarino sobre el rumbo que llevaba"[14].

La tarea de pintar se llevó a cabo en los puertos de toda la costa británica, y Wadsworth era uno de los dos oficiales supervisores en Liverpool que dirigían a 120 trabajadores, llegando a pintar hasta

13 En 2010 la Fundación Juan March organizó la primera exposición monográfica en España sobre Wyndham Lewis, ocasión en la que publicó también una edición semifacsímil en castellano de la revista. Cf. *Wyndham Lewis (1882-1957)* [cat. expo]; BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (trad. y notas Yolanda Morató). Madrid: Fundación Juan March, 2010 [N. del Ed.].

14 Norman Wilkinson, *A Brush with Life*. Londres: Seeley Service, 1969, p. 38.







[FIG. 17 a]

Roger Fry trabajando en
los Talleres Omega, c 1913

[FIG. 17 b]

Los Talleres Omega, enero 1913

[FIG. 18]

Edward Wadsworth, *Drydocked for Scaling and Painting* [En dique seco para decapar y pintar], 1918. Xilografía sobre papel japonés, 230 x 208 mm. The Trustees of the British Museum, Londres

100 barcos a la vez. Era como el vorticismo aplicado a la acción militar, y lo cierto es que fue efectivo, pues redujo enormemente el número de barcos caídos en 1917-18. La gran pintura al óleo realizada por Wadsworth para el proyecto de los artistas de guerra, en el que colaboraron Lewis, David Bomberg y muchos otros modernistas, estaba vinculada a una serie de grabados en madera semiabstractos surgidos a raíz de este encargo.

Halland, Sussex, 1938

Durante siglos, la escultura pública formó parte del paisaje urbano, igual que la colocación de esculturas formaba parte del diseño de jardines. Sin embargo, en las décadas de 1920 y 1930 se desarrolló un nuevo concepto de escultura y paisaje. Con la reforma, durante el siglo XIX, de las condiciones laborales y de vivienda de los pobres de las zonas urbanas, llegó la idea de la importancia de disfrutar de un aire limpio y de un estilo de vida saludable al aire libre. Los nombres de organizaciones como la Sunlight League [Liga de la luz del sol] y la Ramblers Association [Asociación de excursionistas] dan buena idea de esta iniciativa. A menudo vinculada a la política socialista y frecuentemente en deuda con los escritos de John Ruskin y William Morris, esta cultura incluía proyectos de ciudades-jardín, parques, piscinas municipales y campamentos vacacionales y promovió la expansión de actividades como salir a caminar, ir en bicicleta, nadar y tomar el sol desnudo.

[FIG. 19] Un entusiasta de este tipo de actividades fue el escultor Henry Moore, hijo de un minero de Yorkshire, que recordaba a su padre regresando a casa cubierto de polvo de carbón, y cómo las minas de carbón, los hornos de coque, las fábricas químicas y las instalaciones de gas conferían a la vida cotidiana un ambiente lúgubre, cargado de humo. Enfermedades como el raquitismo, la bronquitis y la tuberculosis se propagaban con rapidez. Para muchas personas de las comunidades mineras era un alivio salir de excursión caminando o en bicicleta por los páramos de Yorkshire. Moore decía que esto le inculcó su amor por la vida al aire libre, la luz y el ejercicio, e influyó mucho en sus ideas sobre la escultura moderna.

En 1922, el estudiante de arte Moore esculpía directamente sobre la piedra en jardines y playas durante sus vacaciones en Norfolk, y empezaba a formular una idea de escultura "al aire libre". Pensaba que la luz a menudo apagada, tamizada, de Gran Bretaña en realidad animaba a los artistas a pensar en "bultos redondos" y a obtener "grandes contrastes arquitectónicos de masas"[15]. Durante sus vacaciones acostumbraba a llevar el nuevo y atrevido "slip" para nadar, y a menudo él y sus amigos se bañaban desnudos.

A mediados de la década de 1930, Moore formaba parte del grupo de artistas y arquitectos modernistas que en 1937 publicaron la influyente revista *Circle*. Entre sus colaboradores se encontraban el artista inmigrante ruso Naum Gabo y el arquitecto alemán Walter Gropius. En 1938 Moore creó una escultura para la casa del arquitecto modernista azerbaiyano Serge Chermayeff, Bentley Wood, en Halland, Sussex. Moore describió la figura femenina desnuda recostada como "mediadora entre la casa moderna y la tierra imperecedera", sugiriendo, quizás, que su pieza era un megalito modernista, maternal[16]. Los huecos de sus esculturas estaban configurados para contrastar con la densidad de la piedra que esculpía, permitiendo al espectador mirar a través de la escultura y ver el paisaje, cuyo aspecto cambiaba a medida que se desplazaba a su alrededor.

La escultura de Moore se colocó en el solarium donde Chermayeff y su mujer tomaban el sol —desnudos, por supuesto— en sus tumbonas de mimbre.

15

D. Hall, "Henry Moore", *Horizon (US)*, vol. 3 (noviembre 1960), p. 103.

16

Henry Moore, citado en Robert Melville (ed.), *Sculpture in the Open Air: A Talk on his Sculpture and its Placing in Open-Air Sites*. Londres: British Council, 1955.





[FIG. 19]
Henry Moore, *Recumbent Figure* [Figura yacente], 1938. Piedra de Hornton. Fotografía de la obra frente a la casa de Serge Chermayeff en Sussex. Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection, Londres

[FIG. 20]
William Coldstream en el tejado de la Art Gallery, Bolton, 1938. Fotografía de Humphrey Spender. Mass Observation Archive, University of Sussex, Worktown Collection, Brighton. Cortesía de Bolton Museum

Bolton, Lancashire, 1938

La escena artística británica de la década de 1930 estaba más dividida que nunca, y aunque Moore y sus amigos, que eran fundamentalmente socialistas, compartieran ideas políticas con otros grupos, había entre ellos gran desacuerdo estético y estratégico. Muchos artistas rechazaban las formas poscubistas y abstractas de Moore, Ben Nicholson y otros, y trataban de implicarse en la vida y en los intereses de la gente de la clase trabajadora "normal", y crear un arte derivado de dicha experiencia.

"Mass Observation" [La observación de las masas] fue una organización fundada en 1937 por tres hombres —el antropólogo Tom Harrisson, el poeta Charles Madge, y el polifacético cineasta y artista Humphrey Jennings— con el fin de crear "una antropología de nosotros mismos". Harrison y un equipo de observadores se trasladaron a la norteña ciudad industrial de Bolton, Lancashire, que llamaron "Worktown" [Ciudad del trabajo]. Un equipo de investigadores remunerados se dedicó a observar la vida fabril, las reuniones políticas, los servicios religiosos, los partidos de fútbol y la vida en los pubs y cafés de Worktown, y a tomar nota con extraordinaria precisión de lo que veían y oían.

Otros dos artistas se unieron al proyecto: los realistas William Coldstream y Graham Bell. Coldstream se instaló en el tejado de la galería de arte local de Bolton y, con ese enfoque sereno, empírico, [FIG. 20]

que le hizo célebre, pintó el paisaje industrial en expansión que veía a su alrededor. La vista mostraba esas mismas condiciones de las que Moore trataba de escapar yendo en bicicleta, a nadar o esculpiendo al aire libre. Harrisson, el más radical de los tres desde el punto de vista político, llegó a impacientarse con sus colegas de clase media y empezó a promover a los que denominó "artistas trabajadores". En 1938 organizó la exposición *Unprofessional Painting* [Pintura no profesional] en el Bensham Grove Settlement, Gateshead, un centro educativo y artístico para trabajadores, en la que se expusieron trabajos de algunos mineros de Northumbria, operarios de la mina de carbón de Ashington.

Bristol Museum and Art Gallery, 1944

[FIG. 21] La Segunda Guerra Mundial puso de manifiesto muchas tensiones en el arte británico y en el conjunto de la sociedad. Mientras la nación se unía para luchar contra Hitler, se empezaba a pensar en cómo sería Gran Bretaña una vez finalizada la confrontación bélica. En medio de la guerra ya se adelantaron algunos planes para la creación de un estado de bienestar, con la esperanza de mejorar la asistencia médica, la educación y las prestaciones sociales, y de sentar los cimientos para la creación de una sociedad más justa y equitativa.

Durante la guerra, con objeto de levantar la moral y animar a la gente a visitar las galerías de arte, se organizaron por todo el país exposiciones que mostraban el arte realizado para el War Artists Advisory Committee (WAAC) [Comité Asesor de Artistas de Guerra]. El Comité expresó el convencimiento de que las exposiciones "supondrían un estímulo muy útil para el arte de la pintura en este país y para el reconocimiento público. Esperamos que este estímulo ejerza una amplia influencia en las actividades culturales en un futuro próximo, cuando haya acabado la guerra"[17].

Kenneth Clark, hombre acaudalado y bien relacionado, personifica perfectamente las principales contradicciones subyacentes. Clark conocía a todo el mundo, desde la realeza y los políticos hasta los artistas y escritores de Bloomsbury. Director de la National Gallery, fue nombrado presidente del WAAC, y además dirigía la Sección de Cine y era coordinador de Publicidad en el Ministerio de Información. Si por una parte defendía a los artistas que pintaban imágenes realistas de los esfuerzos de la guerra —que atraían a un amplio público—, por otra era un elitista, como pone de manifiesto en su autobiografía: "El pueblo tiene mal gusto, cualquier hombre honesto con experiencia convendrá en ello"[18]. Al igual que John Maynard Keynes, figura central del entorno de Bloomsbury y director del Council for the Encouragment of Music and the Arts (CEMA) [Consejo para el Fomento de la Música y las Artes] en tiempos de guerra, Clark estaba alarmado con la cultura de masas, que amenazaba las bellas artes que tanto apreciaba.

Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956

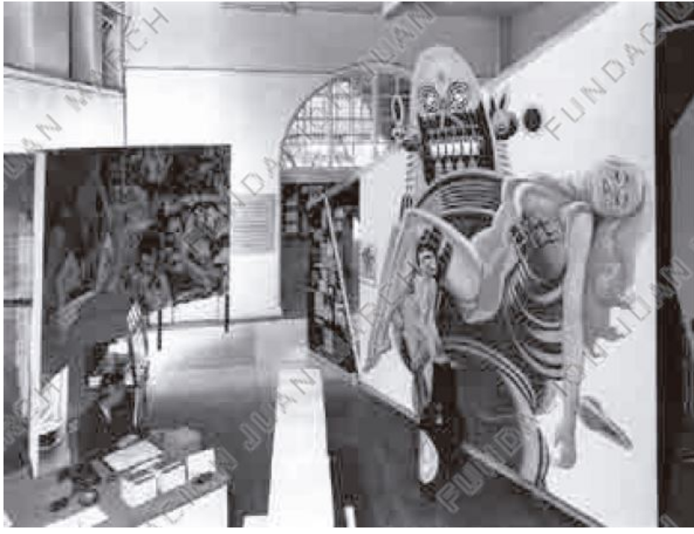
El CEMA fue el precursor del Arts Council [Consejo de las Artes], que ha sido, política y oficialmente, la autoridad cultural contemporánea predominante en la Gran Bretaña de posguerra. Del Arts Council surgieron dos organizaciones importantes: en 1947, el Institute of Contemporary Arts (ICA) [Instituto de Arte Contemporáneo], que hoy sigue existiendo, y en 1952 el efímero Independent Group [Grupo Independiente].

El Independent Group incluía a los artistas Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi, y al crítico Lawrence Alloway. Se habían conocido en el ICA —por entonces la sede estaba en Dover Street—, en el que predominaban figuras modernistas anteriores a la guerra como Roland Penrose y Herbert Read. La generación más joven disentía de las preferencias intelectuales y estéticas de las figuras veteranas. En lugar de abstracción geométrica y surrealismo querían un nuevo tipo de arte, para el que se valían

17 "Interim Report for the Third Year of the War" [Informe parcial del tercer año de la guerra]. Londres: War Artists Advisory Committee, agosto 1942, pp. 4-5.

18 Kenneth Clark, *The Other Half: A Self-Portrait*. Nueva York: Harper & Row, 1977, p. 26.





[FIG. 21]

Exposición *War Pictures by British Artists* [Imágenes de guerra por artistas británicos], Bristol Museum and Art Gallery, enero 1944. Bristol City Museum and Art Gallery

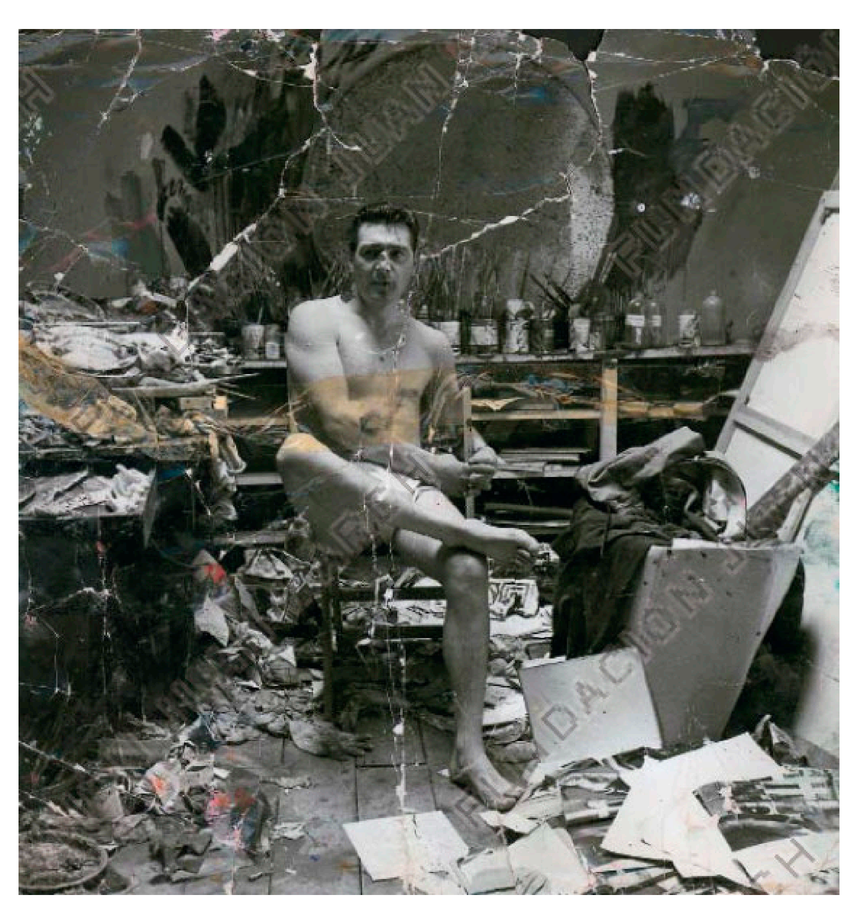
[FIG. 22]

Exposición *This is Tomorrow* [Este es el mañana], Whitechapel Art Gallery, Londres, 1956. Fotografía del montaje en la que aparece *Robbie the Robot* [Robbie el robot] de Richard Hamilton y otras dos obras de John McHaley y John Voelcker. Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection, Londres

de una apabullante variedad de fuentes: música e imágenes populares, publicidad, películas de Hollywood, moda, teoría de la información e ilustración científica, además de las formas constructivistas de abstracción, más primitivas y duras, que se hacían en Estados Unidos, Francia y en muchos otros lugares. Alloway acuñó la idea de un "continuo artes plásticas-arte popular", que insistía en el relativismo de toda cultura y proponía un ojo crítico que evaluara los automóviles del mismo modo que el arte de Miguel Ángel. Había nacido el Pop Art.

La exposición *This is Tomorrow* [Este es el mañana], organizada en la Whitechapel Art Gallery en [FIG. 22] 1956, fue fruto de las reuniones del Independent Group. Artistas, arquitectos y escultores trabajaron en doce grupos para diseñar una "casa del futuro". A la entrada, marcando el tono de la muestra, había una imagen enorme de Robby el robot, personaje de la película de ciencia ficción *Forbidden Planet* [Planeta prohibido] (1956), una versión futurista de *The Tempest* [La tempestad] de Shakespeare. El cartel de la exposición, de Richard Hamilton, se convirtió en un icono del arte pop británico.

Entre las instalaciones se encontraba *Patio and Pavilion* (1956), diseñada por el equipo de arquitectos formado por el matrimonio Peter y Alison Smithson. El *Patio* estaba cubierto de arena y evocaba una playa virgen, mientras que el *Pavilion* se construyó a partir de las ruinas de un viejo cobertizo.





Eduardo Paolozzi aporta una escultura totémica en bronce, toscamente fundida, y Nigel Henderson un fotocollage de la cabeza de un hombre compuesta de fragmentos de grafiti, fotografías de estructuras celulares, follaje y papeles rotos. Ciertamente se trataba de "un mundo feliz" nuevo y preocupante, ya que Gran Bretaña salía de la austeridad y dirigía sus pasos hacia una nueva y reconfortante cultura del consumo.

Reece Mews, South Kensington, Londres, 1964

[FIG. 23]
John Deakin, *George Dyer in Francis Bacon's studio, Reece Mews* [George Dyer en el estudio de Francis Bacon, Reece Mews], c 1964. Dublin City Gallery The Hugh Lane

[FIG. 24]
Exposición *When Attitudes Become Form* [Cuando las actitudes cobran forma], ICA, Londres, 1969. Fotografía del montaje en la que aparece *Photographic Path* [Camino fotográfico] de Victor Burgin. ICA Archives / Tate, Londres

Francis Bacon recurrió a gran parte del material empleado por el Independent Group, aunque con resultados muy distintos. Su estudio de Reece Mews, South Kensington, fue captado por el fotógrafo de *Vogue* John Deakin. Estaba repleto de tubos de pintura, botellas y, especialmente, papeles de todo tipo. Bacon se sentía "como en casa en este caos, porque el caos me sugiere imágenes"[19].

En 1952, el año en que el Independent Group discutía la reproducción de imágenes, el crítico Sam Hunter había visitado el estudio que Bacon tenía por entonces:

> En un extremo están sus pinturas, intervenciones únicas y sumamente personales. En el otro hay mesas plagadas de periódicos, fotografías y recortes, páginas de sucesos… y fotografías o reproducciones de personalidades… La violencia es el denominador común de las fotografías, que muestran a Goebbels agitando el dedo… la masacre humana de un accidente de carretera, todo tipo de atrocidades de la guerra… fantásticos artilugios científicos[20].

Bacon decía que estos materiales "de tablón de anuncios" eran "reactivadores de ideas"[21], y que su labor de pintor consistía en "desatar todo tipo de sentimientos para devolver al espectador a la realidad de una forma más violenta"[22]. La imagen de su infausto amante George Dyer —un delincuente de poca monta que conoció en 1963— en su estudio enfatiza el significado del caos. La intensa vida sexual y emocional de Bacon se ahogaba en este compost de cultura de masas, del que, según él, misteriosamente formaba parte, así como de la historia que distorsionaba. Dyer no era un sujeto aislado de los sucesos que mostraban las fotografías; la autobiografía no quedaba al margen. La muerte de Dyer en 1971 debido a una sobredosis pasó a constituir para Bacon una parte del significado más profundo e incognoscible del siglo XX. [FIG. 23]

Todo era significativo. "Mis fotografías están muy deterioradas porque la gente las ha pisado y las ha arrugado... y esto añade otras implicaciones a una imagen de Rembrandt, por ejemplo, que no es de Rembrandt"[23]. La referencia a Rembrandt es importante: Bacon quería hacer cuadros de Maestros Antiguos partiendo de su propia existencia accidental, pintando con óleo y acrílico sobre lienzos enmarcados en oro con un cristal grueso; un arte para museos, no para espacios vanguardistas del East End. Allí iba a ligar; su obra la mostraba en el West End.

En 2001 se reconstruyó el estudio de Bacon en la Dublin City Gallery The Hugh Lane. El artista estaba muerto y por lo tanto no pudo opinar.

Institute of Contemporary Arts, Londres, 1969

A finales de la década de 1960, muchos artistas habían dado la espalda al arte convencional y se implicaron en la nueva contracultura. Desde el momento en que el artista John Latham y sus alumnos de la escuela de arte St Martin's School of Art, tras comerse un ejemplar de *Art and Culture* [Arte y cultura] (1961), del crítico americano Clement Greenberg, devolvieron los desechos a la biblioteca en un contenedor de cristal, las viejas certezas estaban muertas. El libro de Greenberg había sido la biblia de una generación anterior de pintores abstractos. En 1966, el artista y activista político alemán Gustav Metzger organizó un *Simposio sobre la destrucción en el arte*, durante el cual él, la artista Yoko Ono y John Latham construyeron, delante del British Museum, "Skoob Towers" [Torres de Sorbil ("libros" al revés)], llamadas "The Laws of England" [Las leyes de Inglaterra], y después les prendieron fuego. Grupos internacionales como Fluxus contaban con miembros británicos y, en 1968, el escultor francés César Baldaccini invitó a su pudiente público a la Tate Gallery a cortar pedazos de espuma de colores que generaba una máquina gigante, "un grito de esperanza, la inauguración de un nuevo estilo en un mundo pionero"[24]. Se trataba de una generación motivada por su oposición a la Guerra de Vietnam y prácticamente a todos los aspectos del capitalismo contemporáneo.

La exposición *When Attitudes Become Form* [Cuando las actitudes cobran forma], organizada en el ICA en 1969, reunió gran parte de la obra minimalista y conceptual que predominó en la práctica artística durante la década siguiente. En su intento de ofrecer una visión general era heredera de la exposición *Manet and the Post-Impressionists* (1910) de Roger Fry, y en su espíritu remitía a *This is Tomorrow* (1956). La exposición mostraba la obra de un grupo internacional de artistas que el comisario Harold Szeeman había reunido por primera vez en Berna. Entre estos se encontraban Carl Andre, Joseph Beuys, Eva Hesse, Yves Klein, Claes Oldenburg y Richard Serra. De los artistas británicos cabe destacar a Victor Burgin, Barry Flanagan, Richard Long y Bruce McLean. Fotografías, performances, "arte informal", minimalismo y *land art* inauguraban un panorama nuevo e inesperado de lo que la historiadora de arte Lucy R. Lippard llamó "la desmaterialización del objeto artístico"[25]. [FIG. 24]

Diez años después Margaret Thatcher llegó al poder; el arte británico se trasladó a otros lugares.

19 En mayo de 1966 la BBC grabó y filmó una entrevista a Francis Bacon. La primera versión publicada, *From interviews with Francis Bacon by David Sylvester* se incluyó en *Francis Bacon: Recent Paintings* [cat. expo., Marlborough Fine Art, Londres, marzo-abril 1967]. Hay diferentes ediciones posteriores. Aquí se cita: David Sylvester (ed.), *Interviews with Francis Bacon*. Londres; Nueva York: Thames & Hudson, 1993, p. 190. Edición española: David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977.

20 Sam Hunter, "Francis Bacon: The Anatomy of Horror", *The Magazine of Art*, vol. 45, nº 1 (enero 1952), p. 12.

21 D. Sylvester, op. cit., p. 30.

22 Ibíd., p. 17.

23 Ibíd., p. 38.

24 César Baldaccini, citado en *Studio International*, vol. 175 (1968), p. 333.

25 Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.

INGLATERRA Y LAS ISLAS BRITÁNICAS (1485-1980)

TIM BLANNING

Sidney Sussex College, Cambridge

Los Tudor, 1485-1603

"He aquí el invierno de nuestras desdichas". Esta es la frase que da comienzo a *Richard III* [Ricardo III] (1591), de William Shakespeare, una obra que pretende relatar hechos acontecidos entre 1483 y 1485. En la escena final, el malvado rey recibe su merecido a manos de Enrique Tudor, conde de Richmond, que es proclamado rey Enrique VII en el campo de batalla y promete poner fin a las Guerras de las Rosas que llevaban treinta años asolando Inglaterra: "Ciérrase la herida de la guerra civil; la paz se restablece: / ¡Quiera Dios tenga aquí su reino permanente!"[1].

Shakespeare fue sin duda el de mayor talento entre la infinidad de artistas que coincidieron en proyectar una imagen triunfalista de la dinastía Tudor, cuyo gobierno se extendería de 1485 a 1603. Todas las disciplinas intervinieron en esta tarea, ya fuera Hans Holbein representando a Enrique VIII como el príncipe perfecto del Renacimiento, Edmund Spenser idolatrando en verso a Isabel I en *The Faerie Queen* [La reina de las hadas] (1590-96) o William Byrd poniendo melodía a diversos panegíricos.

En la mayoría de los casos se trató de una elaboración consciente de mitos, pero los logros eran lo bastante sólidos como para generar cierta verosimilitud. Enrique VII (1457-1509) controló a los barones feudales y devolvió la estabilidad a la economía y administración regias; suprimiendo la jurisdicción extranjera, Enrique VIII (1491-1547) convirtió a Inglaterra en un estado soberano; Eduardo VI (1537-53) consolidó la Reforma Protestante; e Isabel I (1533-1603) derrotó a la poderosa Armada Española y capitaneó un florecimiento cultural de una riqueza sin precedentes. La Tudor que marcó la diferencia fue María I (1516-58), cuyo breve reinado se vio enturbiado por la persecución religiosa en su propio país —de ahí el apodo de "María la Sangrienta"— y la derrota militar en el extranjero.

Lo más importante fue el progreso constitucional. Todos los soberanos Tudor trataron de incrementar la autoridad regia, aunque ninguno de ellos pudo prescindir del Parlamento. Puede que sólo se reuniera en contadas ocasiones y durante breves espacios de tiempo, pero en las épocas críticas su intervención fue crucial. Dado que su reivindicación como heredero del trono era bastante discutible, Enrique VII basó su legitimidad principalmente en la ley parlamentaria que lo reconocía como rey. Los dos episodios fundamentales del siglo XVI —la ruptura con el papado y la secularización de las tierras monásticas— únicamente se lograron con la aprobación y participación activa del Parlamento. El acuerdo de la Reforma se basó en la alianza entre la Corona y la riqueza de los bienes raíces de Inglaterra, representada por los 50 o 60 pares laicos sentados en la Cámara de los Lores y los aproximadamente 450 miembros de la Cámara de los Comunes. La relación era de apoyo mutuo: el rey era miembro del Parlamento y el Parlamento formaba parte del gobierno del rey. Enrique VIII se opuso al papado en nombre de las "libertades de Inglaterra".

1 William Shakespeare, *La tragedia del rey Ricardo III* (trad. María Enriqueta Gómez Padilla). México: UNAM, 1998.

Dos ventajas inestimables mantuvieron al Parlamento en el centro de la política inglesa. La más importante de ellas era el axioma de que, sin su consentimiento, el rey no podía gravar con ningún impuesto a sus súbditos. Aunque se esperaba que, en un periodo de paz, "viviera por su cuenta", hasta el más frugal de los gobernantes tenía serios problemas para llegar a fin de mes, puesto que, inexorablemente, los precios aumentaban con mayor rapidez que los ingresos. Cuando llegaba la guerra, inevitablemente se recurría a las concesiones parlamentarias de impuestos extraordinarios. Este poder sobre el erario público estaba respaldado por la libertad de expresión, aunque, al mismo tiempo, los diputados parlamentarios estaban obligados a ser "diligentes y cuidadosos en sus deberes, mostrar veneración y obediencia a su soberano"[2].

Estos privilegios, que existían desde tiempos inmemoriales (o eso se decía), cobraron mayor relevancia en una época que cambiaba a enorme velocidad. Uno de estos cambios fundamentales fue el crecimiento demográfico: la población de Inglaterra casi llegó a doblarse, pasando de algo más de dos millones de habitantes en 1500 a más de cuatro millones un siglo después. Como era de esperar, los más perjudicados fueron los empobrecidos trabajadores, ya que la tendencia a la baja del coste de la mano de obra coincidió con la tendencia al alza del precio de los alimentos, lo que provocó que los salarios reales descendieran un 57 por ciento a lo largo del siglo. Los grandes beneficiados fueron la nobleza y los aristócratas, que aprovecharon la venta masiva de terrenos desencadenada por la disolución de los monasterios. John Thynne fue un caso representativo, ya que reunió una gran colección de propiedades en Londres y el West Country (sudoeste de Inglaterra). Entre ellas cabe destacar un priorato cartujo secularizado, que se hallaba en la frontera de Wiltshire y Somerset, donde construyó [FIG. 1] una de las casas de campo isabelinas más extraordinarias que existen, a la que llamó Longleat. Su bisnieto se convertiría en baronet, su tataranieto en barón y vizconde, y su bichozno en marqués. La casa continúa siendo propiedad de la familia Thynne.

En la Inglaterra de los Tudor, un número reducido, aunque cada vez mayor, de gente se estaba enriqueciendo rápidamente. Gran parte de este dinero se destinó a extraordinarias casas de campo y palacios urbanos que siguen embelleciendo el paisaje inglés. Otra parte considerable se dedicó a la fundación de once nuevos colegios universitarios, cinco en Oxford y seis en Cambridge, entre ellos el más grande y rico de todos, el Trinity College. Fue precisamente en esta ciudad donde se promovió la forma más austera de protestantismo, que pasó a denominarse "puritanismo", particularmente en el Emmanuel College, fundado en 1584, y en "the Ladie Fraunces Scidney Sussex Colledge", fundado en 1596 por la condesa epónima "por devoción y caridad... para la conservación del buen aprendizaje"[3].

Aunque tanto el catolicismo como el puritanismo podían encontrarse en todas las regiones y clases sociales, el primero era más común entre la alta burguesía y sus arrendatarios del oeste y noroeste, mientras que el segundo se concentraba primordialmente en las ciudades, en particular en Londres. Los defensores del catolicismo se hallaban en desventaja por su inevitable asociación con la traición provocada por la excomunión papal de la reina Isabel en 1570, por las conspiraciones de asesinato promovidas por su rival católica María, reina de Escocia (1542-87), y por la tentativa de invasión del rey Felipe II (1527-98) con su Armada Invencible en 1588. Esta asociación estaba [FIG. 2] acentuada por el obstinado rechazo de la mayoría de los irlandeses a abrazar la Reforma Protestante. Este proceso se completa cuando, en 1601, un ejército inglés a las órdenes de lord Mountjoy derrota a la fuerza conjunta de españoles e irlandeses en Kinsale, cerca de Cork, poniendo fin al sometimiento de Irlanda.

2

David Lindsay Keir, *The Constitutional History of Modern Great Britain 1485-1951*. Londres: A. & C. Black, 1953, 5ª ed., p. 149.

3

Richard Humphreys, *Sidney Sussex. A History*. Cambridge: Sidney Sussex College, 2009, p. 8.





[FIG.1]

Jan Siberechts, *Longleat House*, 1675. Óleo sobre lienzo, 111,8 x 172,7 cm. Colección privada

Pintada por el artista flamenco Jan Siberechts, Longleat fue sólo una de las muchas extraordinarias casas de campo construidas por las familias que se enriquecieron con la disolución de los monasterios. Otros ejemplos son Welbeck Abbey (Cavendish-Bentinck), Woburn Abbey (Russell), Beaulieu (Montagu), Chatsworth (Cavendish) y Syon House (Percy)

[FIG.2]

Atribuido a George Gower, *The Armada Portrait* [Retrato de la Armada], c 1588 (detalle). Óleo sobre tabla, 97,8 x 72,4 cm. National Portrait Gallery, Londres

Este retrato de la reina Isabel I (1533-1603) se pintó para celebrar la victoria sobre la Armada española, que aparece representada al fondo

[FIG. 3]

The Beheading of King Charles I Outside the Banqueting House, Whitehall Palace, 30 January 1649 [La decapitación del rey Carlos I ante la Casa de Banquetes del Palacio de Whitehall, 30 enero 1649], 1649-55. Editado por Sebastian Furck, Fráncfort. Aguafuerte y buril sobre papel, 188 x 289 mm.The Trustees of the British Museum, Londres

Esta estampa alemana muestra la ejecución del rey Carlos I, que se había puesto dos camisas para evitar que se dijera que temblaba de miedo y no de frío. Un espectador apuntó que, cuando cayó el hacha, de la multitud surgió "un gemido como nunca antes había oído y deseo no oír de nuevo". En la parte superior, tres retratos ovales de Thomas Fairfax, Carlos y Oliver Cromwell



Las guerras civiles y las revoluciones, 1603-1688

El ascenso de la dinastía Tudor había marcado el fin de un largo periodo de inestabilidad; su extinción marcó el comienzo de otro. Sin embargo, a diferencia de las Guerras de las Rosas del siglo XV, el siguiente episodio de luchas internas iba a tener un impacto mundial. Como observó el historiador G. M. Trevelyan, "mientras Alemania se jacta de su Reforma y Francia de su Revolución, Inglaterra puede señalar sus tratos con la Casa de Estuardo"[4]. La ejecución del rey Carlos I (1600-49) en 1649 y [FIG. 3] la expulsión de su hijo, el rey Jacobo II (1633-1701), en 1688 fue sólo lo más destacado de una serie de lacerantes confrontaciones entre soberanos y súbditos.

Los Estuardo habían tenido un comienzo poco propicio con la llegada del rey Jacobo I (1566-1625), que, desde la abdicación de su madre, la reina María de Escocia, en 1567, había gobernado como Jacobo VI. Aunque sin duda era inteligente, Jacobo era también pomposo, ampuloso, perezoso, autoindulgente y extravagante, y de frecuentes borracheras. Sus nuevos súbditos tampoco recibieron bien su cerrado acento escocés, el favoritismo que mostraba hacia sus compatriotas o su manifiesta homosexualidad. A largo plazo, su concepción absolutista de la monarquía resultó aún más alienante. También la reina Isabel había tenido una visión elevada de su posición, pero había sabido moderarla con cautela. Jacobo, en cambio, provocó la disensión al afirmar ante su primer Parlamento que "los reyes no sólo son los lugartenientes de Dios en la tierra y se sientan en el trono de Dios, sino que el mismo Dios los llama dioses"[5].

Mediante la implacable explotación de recursos financieros como la venta de monopolios y títulos de propiedad, Jacobo logró gobernar la mayor parte de su reinado sin el Parlamento. Pero ese alejamiento forzoso no mitigó la determinación de los diputados de defender su posición. Por el contrario, fue durante ese periodo cuando maduró la doctrina de la "antigua constitución". Puesto que el

4 G. M. Trevelyan, *England under the Stuarts*. Harmondsworth: Penguin Books, 1960, p. IX.

5 Ibíd., p. 99.

Parlamento había existido desde tiempo inmemorial, se alegaba, ningún rey podía gobernar sin él. De modo que, cuando Jacobo indicó a los diputados parlamentarios que no debían discutir los asuntos de Estado, estos replicaron que sus derechos y privilegios tradicionales, incluida la libertad de expresión en el Parlamento, constituían el "antiguo e incontrovertible derecho de nacimiento y patrimonio de los súbditos de Inglaterra"[6].

La susceptibilidad de los diputados parlamentarios se agudizó por tres asuntos vinculados entre sí: el puritanismo, el temor al catolicismo y en especial a España, y la Gran Guerra del continente, desencadenada en 1618. Poco a poco, Jacobo fue aceptando la diferente cultura política de su nuevo reinado y demostró su capacidad de adaptación. Tras la repentina persecución inicial, adoptó una línea intermedia entre los extremos confesionales, mostrando un razonable comedimiento. También resultó crucial que lograra evitar la guerra, a pesar de que dos de las primeras víctimas de lo que posteriormente se conocería como la Guerra de los Treinta Años fueran su hija Isabel y su esposo, el elector palatino, desposeídos por los españoles en 1620.

El hijo de Jacobo, el rey Carlos I, no heredó algunos de los vicios de su padre, pero tampoco su perspicacia política. Impulsivo, carente de tacto, inconsistente y tan proclive como su padre a rotundas declaraciones absolutistas, se ganó la animadversión de casi todo el mundo excepto aquellos que eran beneficiarios directos de su patrocinio. Tras sucumbir a la influencia del duque de Buckingham, favorito de su difunto padre y el hombre más odiado de Inglaterra, se rindió ante su reina, Enriqueta María, que, dada su condición de católica y francesa, su fuerte personalidad y su gran notoriedad, era la mujer más odiada de Inglaterra.

El fracaso humillante de unas guerras dirigidas de forma incompetente, que requirieron la adopción de medidas financieras incluso más impopulares que las de su padre, provocaron ásperos enfrentamientos con las élites políticas. En 1629 el Parlamento se disolvió, pero no se hizo sin que previamente la Cámara de los Comunes condenara cualquier intento de cambiar la religión del país, recaudar impuestos sin autorización parlamentaria o traicionar la libertad de Inglaterra. Durante los once años siguientes, Carlos gobernó sin Parlamento. Entre los motivos de resentimiento que ardían bajo la epidermis del control regio, la religión causaba especial disconformidad. El apoyo decidido de Carlos al programa de la "Alta Iglesia anglicana" del arzobispo Laud despertó el temor ante un resurgimiento del catolicismo y destrozó la frágil paz confesional establecida durante el reinado anterior.

Las diferencias religiosas fueron las que pusieron fin a once años de tiranía. Un intento de imponer el Libro de Oración Común inglés en Escocia desató una guerra que en 1640 obligó a convocar al Parlamento en sesión extraordinaria. Los diputados, dirigidos por un grupo de pares que combinaban el puritanismo con la ambición de establecer un gobierno parlamentario, aprovecharon al máximo el poder recuperado. A estas alturas, la actitud de ambas partes era tan intransigente que no se llegó a una solución negociada. La rebelión irlandesa del otoño de 1641, que supuso la masacre de varios miles de protestantes, fue decisiva para convertir el conflicto político en una guerra civil. Aunque era una religión que profesaba menos del dos por ciento de la población de Inglaterra, el catolicismo podía desencadenar oleadas de intensa paranoia, sobre todo porque estaba asociado con la tiranía política y la privación material, además de con el error religioso.

La guerra civil que comenzó al año siguiente fue un asunto complicado, con muchos recovecos, en el que intervinieron Escocia e Irlanda así como Inglaterra. Finalmente ganaron los parlamentarios, ya que controlaban Londres y la Marina, tenían recursos económicos más duraderos, y a la larga proporcionaron a Oliver Cromwell y al Nuevo Ejército Modelo una superioridad militar determinante. Vencer, procesar y matar a Carlos I fue la parte fácil. Restaurar la estabilidad resultó más difícil, sobre todo porque el Parlamento y el Ejército se enemistaron. Inglaterra conoció cuatro constituciones

6
Henry Hallam, *The Constitutional History of England from the Accession of Henry VII to the Death of George II*. Londres: John Murray, 1914, p. 262.

diferentes entre 1649 y 1659 antes de disolverse en un maremágnum de recursos a corto plazo en 1659-60. En 1660 los ingleses dieron la bienvenida a la restauración de la monarquía en la afable persona del rey Carlos II (1630-85) con un suspiro colectivo de alivio aunque con diferentes grados de entusiasmo.

Mucho más relajado y con bastante más madera de político que su padre, el nuevo rey disfrutó —en todos los sentidos de la palabra— de un reinado largo y relativamente apacible hasta su muerte en 1685, a la edad de 55 años. A pesar de que se vio interrumpido por dos grandes desastres naturales en forma de la Gran Plaga de 1665 y del Gran Incendio de Londres en 1666, fue un periodo de distensión social y expansión económica, que el incomparable diarista Samuel Pepys se encargaba de relatar a diario. También quedó demostrado que la agitación de 1642-60 había cambiado las cosas sorprendentemente poco. El rey seguía gobernando además de reinar; se reconocía al Parlamento como socio tan esencial como intermitente; los terratenientes dominaban la legislatura y las circunscripciones; y la hegemonía de la Iglesia de Inglaterra coexistía con la tolerancia hacia la disensión.

Aunque prolífico procreador de bastardos, Carlos no engendró un heredero legítimo y le sucedió su hermano como rey Jacobo II. En tan sólo tres años se hizo realidad la profecía que anunciaba que este habría de "perder su reinado a causa de su intolerancia y su adicción a multitud de mujerzuelas poco agraciadas" (aunque sólo podemos corroborar la primera parte)[7]. En la historia británica nunca se había dado un episodio tan espectacular de autodestrucción. Jacobo logró despilfarrar en un instante su impresionante herencia, identificándose como el mayor "coco" inglés: el tirano francófilo y católico. Lo hizo suspendiendo las sesiones del Parlamento cuando se oponía a sus políticas; destituyendo a cualquiera que le llevara la contraria, en particular a los *lords lieutenant* (representantes de la corona en un condado) y a los jueces de paz que dirigían los condados; llenando la judicatura de partidarios suyos para doblegar las leyes establecidas en el país; llevando a los tribunales a los impresores disidentes, implantando la censura y empleando todas las técnicas de un estado policial; aliándose con Francia; imponiendo a los católicos en las universidades de Oxford y Cambridge, contraviniendo claramente sus estatutos; y nombrando católicos en puestos de alto rango militar, haciendo caso omiso de la Ley de Prueba de 1673. Este desvergonzado proceso de catolización se hizo aún más inadmisible por la simultánea persecución de protestantes que llevó a cabo el rey Luis XIV (1638-1715), y que provocó un aluvión de refugiados al otro lado del canal de la Mancha. Desde incluso más cerca, muchos protestantes irlandeses, acosados por el régimen de Jacobo, huyeron a Inglaterra, llevando con ellos el relato de unas atrocidades que no podían sino acrecentarse al ser narradas.

El colmo de los males fue el nacimiento, el 10 de junio de 1688, de un heredero varón de Jacobo II y su consorte italiana, la reina María de Módena, que abrió la temible posibilidad de una interminable sucesión de católicos. Antes de finalizar el mes, un grupo de siete aristócratas había enviado una invitación al estatúder holandés Guillermo de Orange, marido de María, la hija protestante de Jacobo, para rescatar "religión, libertades y posesiones"[8] de Inglaterra. Los hechos demostrarían que su afirmación de que diecinueve de cada veinte ciudadanos deseaban que María sustituyera a Jacobo no era muy exagerada. [FIG. 4] Tras el desembarco de Guillermo en Torbay el 5 de noviembre de 1688, el ejército de Jacobo se esfumó, al desertar tanto los oficiales como los soldados. Tras sufrir lo que vendría a ser una depresión nerviosa, Jacobo huyó a Francia a finales de año. Su intento de recuperar el trono a través de una campaña llevada a cabo en Irlanda en 1689 sólo sirvió para confirmar los prejuicios ingleses contra él y sus partidarios irlandeses. Esa campaña acabó en desastre, con una derrota decisiva en la batalla de Boyne el 1 de julio de 1690, tras la que huyó de nuevo a Francia, esta vez para siempre.

7 Tim Harris, *Revolution. The Great Crisis of the British Monarchy*, 1685-1720. Londres: Allen Lane, 2006, p. 9.

8 Ibíd., p. 296.



[FIG. 4]

J. M. W. Turner, *The Prince of Orange, William III, Embarked from Holland and Landed at Torbay, November 4th, 1688, after a Stormy Passage* [El príncipe de Orange, Guillermo III, embarca en Holanda y desembarca en Torbay, el 4 de noviembre de 1688, tras una travesía tempestuosa], 1832. Óleo sobre lienzo, 90,5 x 120 cm. Tate, Londres

Mostrado por primera vez en la Exposición de la Royal Academy de 1832, y posteriormente comercializado como una estampa enormemente popular, este óleo es un testimonio de la imperecedera fama de un momento crítico de la historia de Inglaterra



[FIG. 5]

Benjamin West, *The Death of General Wolfe* [La muerte del general Wolfe], 1770. Óleo sobre lienzo, 152,6 x 214,5 cm. Trasladado desde Canadian War Memorials, 1921 (Donación del segundo duque de Westminster, Inglaterra, 1918). National Gallery of Canada, Ottawa

---

Este cuadro se exhibió en la Exposición de la Royal Academy de 1771 y obtuvo gran acogida popular. El 13 de septiembre de 1759, en el instante en que el general al mando de las fuerzas británicas en Quebec expira, un mensajero se acerca por la izquierda para anunciar la victoria sobre los franceses. Un momento de auténtica trascendencia histórica mundial, que garantizó que, con el tiempo, el inglés reemplazara al francés como idioma dominante en el mundo

El largo siglo XVIII, 1688-1815

De la prolongada crisis constitucional del siglo XVII derivó un acuerdo político que, con modificaciones periódicas, ha perdurado hasta la actualidad. Tras varios intentos fallidos de prescindir del rey o del Parlamento, se llegaba a la conclusión de que ambos eran esenciales. Se reconoció que la soberanía residía en el "rey (o reina) en el Parlamento" o, en otras palabras, que las leyes sólo eran legítimas si eran aprobadas por ambas cámaras del Parlamento y ratificadas por la autoridad real. El acuerdo religioso no quedaba tan claro. A pesar de que Inglaterra continuaba siendo un estado confesional, en el que el acceso a todos los cargos públicos y universidades estaba restringido a los anglicanos, los protestantes no conformistas no eran penalizados por no asistir a los servicios anglicanos y se les permitía establecer sus propios templos y escuelas. La pequeña minoría católica quedaba excluida de la Ley de Tolerancia de 1689, pero en general la dejaban tranquila.

La expulsión de Jacobo II no puso fin al conflicto político nacional. Por el contrario, los años posteriores estuvieron marcados por una "furia de partido" entre *whigs* y *tories* (nombres que derivaron de una campaña a favor y en contra de excluir a Jacobo del trono durante los últimos años del reinado de Carlos II). Sin embargo, esta batalla se libró dentro de un marco constitucional aceptado por todos los contrincantes, con excepción de un número pequeño y cada vez más escaso de jacobitas, conocidos por defender al exiliado Jacobo II y a sus descendientes. Más importante fue el conflicto internacional al que se sumó Inglaterra en 1688 como parte de la lucha del nuevo rey contra la hegemonía francesa. De este modo comenzó la Segunda Guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia, que no finalizó hasta la batalla de Waterloo de 1815.

Esta histórica contienda se resolvió a favor de Inglaterra (o más bien el "Reino Unido de Gran Bretaña" tras la unión de Escocia en 1707) por su superioridad naval, respaldada por un sistema fiscal universal, burocrático, profesional y público. En el proceso se reunió un gran imperio en el Caribe, Norteamérica, África, India y Australasia. A pesar de que en aquel momento se consideró un desastre, pronto se comprobó que la pérdida de las trece colonias americanas en 1783 tenía consecuencias positivas, puesto que todos los beneficios económicos del comercio se obtendrían sin los consiguientes costes por parte del imperio. [FIG. 5]

Las guerras y el centro financiero de Londres se apoyaban mutuamente. A través del Banco de Inglaterra, fundado en 1694 para este propósito, se movilizaron los recursos financieros necesarios para enviar las flotas que protegían el comercio y expandían los mercados, lo que redundaba en beneficios para la capital. Como consecuencia de ello, Londres se convirtió en el gran triunfo demográfico del mundo occidental del siglo XVIII, pasando de alrededor de doscientos mil habitantes en 1600, a cuatrocientos mil en 1700, seiscientos mil en 1720 y casi un millón en 1800. A medida que el Parlamento empezó a reunirse con mayor regularidad y durante periodos más largos, los pares y la alta burguesía comenzaron a pasar más tiempo "en la ciudad", creando un mercado cada vez más importante de bienes de lujo, servicios y diversas formas de entretenimiento. Los beneficios de los terratenientes iban en aumento debido a la creciente demanda, que se satisfacía con un rápido incremento de la productividad, gracias a los cercamientos de los terrenos y a la introducción de nuevos cultivos, la reproducción selectiva y la cría en régimen de estabulación.

De este modo, el siglo XVIII fue testigo de un progresivo crecimiento generalizado del ámbito público: se multiplicaban los conciertos, los jardines para el esparcimiento, las exposiciones de arte y los teatros. En la década de 1740 el número de los omnipresentes cafés rondaba los quinientos. Con admiración, a menudo mezclada con horror, los visitantes extranjeros veían por doquier a ricos y pobres sentados a la misma mesa, leyendo los periódicos, discutiendo asuntos de estado y atacando al gobierno de turno. Las críticas que se oían en el Parlamento, los cafés o en cualquier otro espacio

público o privado a menudo eran rotundas o radicales, pero raras veces revolucionarias. El éxito de las guerras contra España y Francia entre 1739 y 1748, y especialmente de la Guerra de los Siete Años (1756-63), junto con la prosperidad creciente del país, agudizaron un nacionalismo que por entonces ya era estrepitoso. [FIG. 6]

A pesar de que los dos primeros reyes de la dinastía de Hannover —Jorge I (1660-1727) y Jorge II (1683-1760)— nunca fueron objeto de mucha simpatía, poseían dos puntos fuertes cruciales: eran protestantes y tuvieron la sensatez de no interferir en la constitución tradicional. Sin embargo, durante su largo reinado, el rey Jorge III (1738-1820) pareció estar reafirmando la autoridad regia, lo que hizo aflorar un descontento general. Dado que además se le identificaba muy personalmente con las políticas que derivaron en la rebelión de las colonias americanas, su incapacidad de controlarla provocó una crisis sistémica en 1780-84.

Esto resultó ser la Revolución británica que nunca había sucedido. Jorge III estaba tan atormentado por sus adversarios que incluso se planteó la posibilidad de abdicar y trasladarse a Hannover. Llegado el momento, se puso manos a la obra y procedió a demostrar que un monarca podía manipular a la opinión pública del mismo modo que los políticos profesionales. Su recompensa fueron diecisiete años de estabilidad política dirigida por William Pitt el Joven, que tan sólo tenía veinticuatro años cuando fue nombrado primer ministro en diciembre de 1783. En el año que estalló la Revolución francesa, a lo largo y ancho del país se celebraba la recuperación de Jorge de un periodo pasajero de demencia.

La popularidad regia ayudó al sistema social y político británico a capear la tormenta del periodo revolucionario-napoleónico francés sin demasiadas dificultades. La tradicional francofobia, agudizada por la ejecución del rey Luis XVI (1754-93) y el Régimen del Terror, fomentó más el conservadurismo que el radicalismo, aunque siempre existió una ruidosa minoría disidente. Sólo se produjo una insurrección importante en Irlanda, en 1798, que fue reprimida rápida y brutalmente con ayuda de la población protestante, y cuya principal consecuencia fue la unión política con Gran Bretaña en 1801.

El siglo XIX

El acuerdo de paz de 1815 alcanzó a todos los propósitos bélicos británicos: ninguna potencia ostentaba la hegemonía en el continente; Francia era estable pero débil; la supremacía mundial de la Marina Real británica era indiscutible; y el imperio británico era mucho más grande y seguro. El periodo de posguerra inmediatamente posterior, sin embargo, fue una época muy desdichada. La desmovilización de cientos de miles de soldados y marinos, la necesidad total de reducir gastos frente al monumental endeudamiento y la pérdida de las cosechas tras la erupción volcánica más grande de la que el mundo había sido testigo —en la isla de Tambora, en Indonesia, en 1815—, todo contribuyó a la manifestación de una recesión profunda y prolongada por toda Europa.

El Reino Unido tenía problemas particulares. En 1810, Jorge III sucumbió a una demencia senil permanente. Su hijo, que reinó como príncipe regente hasta la muerte de su padre en 1820, y después por propio derecho como Jorge IV (1762-1830) hasta 1830, ciertamente era inteligente y podía ser carismático, pero tenía fama de extravagante, irresponsable, mendaz y depravado: "no existe un perro más despreciable, egoísta e insensible que este rey" fue el veredicto de un observador bien situado (Charles Greville)[9]. Su sucesor y hermano, que reinó como Guillermo IV (1765-1837) hasta 1837, no fue mejor: "tenía algo de canalla y más de bufón"[10].

En el momento preciso llegó una mujer. Justamente cuando los Hannover parecían tambalearse hacia un cementerio que ya estaba ocupado por distintas dinastías europeas, le sucedió una chica de dieciocho años que, afortunadamente, carecía de los numerosos vicios de sus canallescos y regios

9 Edward Pearce (ed.), *The Diaries of Charles Greville*. Londres: Pimlico, 2005, p. 23.

10 Ibíd., p. 161.



[FIG.6]

William Hogarth, *The Gate of Calais or O the Roast Beef of Old Inglaterra* [La puerta de Calais u Oh, el rosbif de la vieja Inglaterra], 1748-49. Óleo sobre lienzo, 78,8 x 94,5 cm. Tate, Londres

Mientras desembarcan un solomillo de vaca en Calais para la casa de comidas inglesa de Madam Grandsire, los esqueléticos franceses, con su dieta de sopa aguada, miran con incredulidad. En la parte inferior derecha un jacobita escocés vestido de tartán se lamenta de su traición; a la izquierda, un grupo de pescaderas creen haber visto las facciones de Jesucristo en un pescado. A juicio de Hogarth, la escena que se ve detrás del arco, donde los fieles se arrodillan al paso de la Hostia, era asimismo idólatra. A la izquierda se ve al pintor dibujando la escena, mientras la pica anuncia su arresto inminente como sospechoso de espionaje

tíos. De baja estatura pero de voluntad fuerte, devolvió la respetabilidad, una vez más, a la monarquía. Ayudada por una acertada elección de consorte, el inteligente y emprendedor príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo, se consolidó como ejemplo del código moral que lleva su nombre: concienzuda, cívica, diligente y piadosa.

[FIG. 7] Victoria (1819-1901) fue afortunada ya que, cuando llegó al trono, los asuntos más polémicos del periodo posterior a 1815 se habían resuelto gracias a la Emancipación Católica de 1829 y a la Ley de la Gran Reforma de 1832. Es cierto que la primera no satisfizo a los irlandeses y de la segunda se consideraba, según los casos, que había ido demasiado lejos o que se había quedado corta; sin embargo, juntas indicaban que el sistema podía reformarse a sí mismo. El mensaje se afianzaba con la revocación de las Leyes del Maíz de 1846 tras una eficiente campaña fuera del Parlamento. Sin embargo, los límites de la presión pública quedaban de manifiesto con el fracaso de la otra gran causa de la década de 1840: la agitación del movimiento cartista en favor del sufragio universal masculino.

La relativa paz que reinó en Gran Bretaña durante 1848, el año de las revoluciones en el continente, se debió en parte al precoz crecimiento económico. En aquel momento, los beneficios de la industrialización eran lo bastante evidentes como para que la miseria de unas ciudades que no cesaban de crecer pareciera menos insoportable. En 1850, el país poseía una red de ferrocarriles de casi diez mil kilómetros; la población había aumentado un tercio en tan sólo veinte años y alcanzaba los veintiún millones de personas (excluyendo a Irlanda); y un tercio de la población vivía en ciudades de más de veinte mil habitantes. Tal y como les gustaba alardear a los victorianos complacientes, Gran Bretaña se había convertido en "el taller del mundo". La Gran Exposición que tuvo lugar en un gigantesco palacio de cristal de Hyde Park, que atrajo a más de seis millones de visitantes entre el 1 de mayo y el 15 de octubre de 1851, fue un símbolo de su éxito económico.

En la Gran Bretaña del siglo XIX se estaban haciendo enormes cantidades de dinero. Muchos y descomunales palacios urbanos, casas de campo y ayuntamientos permanecen como recuerdos exageradamente prominentes de una época en la que más que mostrar la riqueza se hacía ostentación de ella. Por supuesto que no se repartía de forma equitativa, pero si caía en cascada en manos de los ricos, también afluía a la clase media-alta, goteaba a la media-baja y algo llegaba a escurrirse hasta la empobrecida clase obrera. Entre 1860 y 1914, los salarios reales de esta última probablemente se doblaron. Esta mayor prosperidad también proporcionó los recursos para mejorar el nivel de vida general, ofreciendo una estructura urbana apropiada, en particular agua potable, un adecuado tratamiento de las aguas residuales y una calidad de vida mejor al multiplicar las oportunidades de esparcimiento. A pesar de que la religión continuaba en el centro de la vida pública, especialmente en el Parlamento, fue un periodo de secularización acelerada: en 1900, sólo el diecinueve por ciento de los londinenses
[FIG. 8] acudía a la iglesia con regularidad, y la mayoría de estos vivían en zonas de clase media.

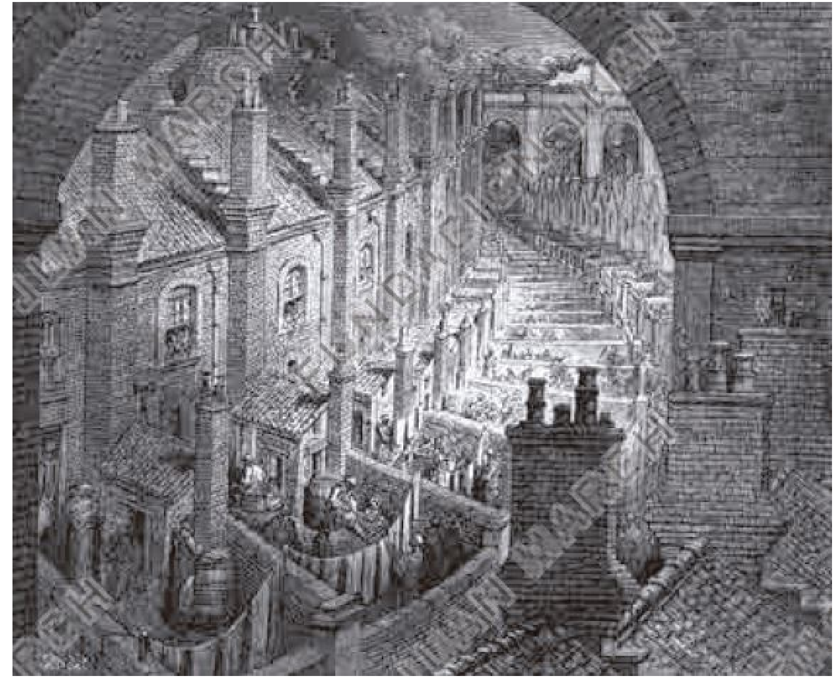
Durante gran parte del siglo XIX, la mayoría de los políticos británicos sostenía la tesis de que el mejor de los estados era el que menos hacía. "Parto de la base de que no es deber del Gobierno el proveer a ninguna clase de ciudadano de nada necesario para vivir" —era el punto de vista representativo de un Ministro del Interior (el vizconde Cross) conservador[11]—. No obstante, la creciente complejidad de una sociedad en vías de industrialización imponía una intervención cada vez mayor, bien desde un punto de vista positivo (regular la vivienda, las condiciones de las fábricas, los horarios laborales, la educación, la salud pública, etc.), bien desde un punto de vista negativo (sobre todo el permitir la creación de sindicatos). En parte como consecuencia de esto, el conflicto de clases estaba presente dentro de las estructuras existentes. A diferencia de lo que ocurrió en una gran parte de la Europa continental, hasta el siglo XX no surgió un partido socialista multitudinario.

Cuando en 1897 la reina Victoria celebró el sexagésimo aniversario de su coronación, el imperio que gobernaba parecía estar en su cénit. A lo largo de su reinado, al imperio se habían sumado vastas

11

Derek Beales, *From Castlereagh to Gladstone 1815-1885*. Londres: Nelson, 1969, p. 264.





[FIG.7]

Sir Edwin Landseer, *Queen Victoria and Prince Albert at the Bal Costumé of 12 May 1842* [La reina Victoria y el príncipe Alberto en el baile de disfraces del 12 de mayo de 1842], 1842-46.Óleo sobre lienzo, 143 x 111,6 cm. The Royal Collection, Londres

Vestidos como la reina Felipa de Hainaut y el rey Eduardo III, la pareja real personifica la fascinación contemporánea por todo lo medieval, una fascinación que crecía a medida que el ritmo de la modernización se aceleraba y que, entre otras cosas, llenó el país de iglesias neogóticas y edificios seculares, tanto públicos como privados

[FIG.8]

Stephane Pannemaker según Gustave Doré, *Over London by Rail* [Sobre Londres en tren], 1872. Aguafuerte sobre papel. Colección privada

Esta estampa refleja la vida mísera de la ciudad más grande del mundo en aquel momento. Publicada en 1872, formaba parte de un libro en trece entregas titulado *London: A Pilgrimage* [Londres: un peregrinaje], por el que el artista francés había recibido del editor, Grant & Co, la enorme cantidad de diez mil libras. A pesar del éxito comercial que cosechó, recibió muchas críticas de aquellos a los que no gustaba que un dibujo extranjero se centrara en sus defectos

extensiones de territorio en África y Asia; sin embargo, detrás de la magnificencia triunfalista, no todo iba bien. Limitado por un sistema educativo inadecuado, que ponía un énfasis excesivo en los clásicos y en la teología en detrimento de las ciencias naturales y la tecnología, el país estaba empezando a quedarse atrás frente a unas economías más dinámicas e innovadoras, principalmente las de Alemania y Estados Unidos. La Guerra de los Bóers de 1899-1902 puso al descubierto a un coloso con pies, si no de barro, desde luego no de acero. La herida abierta que era Irlanda no había dejado de supurar y estaba a punto de infectarse. En algunas colonias el sentimiento nacionalista empezaba a agitarse.

El siglo XX

Con ocasión de la conmemoración de 1897, Rudyard Kipling escribió un poema titulado "Recessional" [Himno]. Esto demostró que, a pesar de que George Orwell posteriormente se referiría a él como "el poeta del imperialismo británico", Kipling era muy consciente de la fragilidad de los imperios:

> Llamadas desde tierras lejanas nuestras flotas se desvanecen;
> Sobre las dunas y promontorios, el fuego se hunde;
> ¡Hela aquí que nuestra pompa de ayer
> Es como la de Nínive y Tiro!
> ¡Juez de las Naciones, líbranos aún de nuestro destino,
> Para que no lo olvidemos, para que no lo olvidemos![12]

La tragedia personal reforzaría el mensaje cuando en 1915 su único hijo, John, muere en combate en el frente occidental en la batalla de Loos.

[FIG. 9] La Primera Guerra Mundial repercutió de forma trascendente y duradera en el Reino Unido, entre otras razones porque casi 750 mil soldados murieron y más de un millón y medio resultaron heridos. De hecho, su imperio se amplió mediante el acuerdo de paz, gracias a la anexión de territorios en África y Oriente Medio ordenada por la Liga de Naciones. Sin embargo, el coste económico de la guerra había sido tan grande que resultaba difícil aferrarse a las posesiones existentes. Un indicio anticipado de disolución había sido el Alzamiento de Pascua de Irlanda en 1916. Fue el inicio de un largo y sangriento proceso que concluyó en 1922 con la independencia del Estado Libre de Irlanda, que abarcaba todo el territorio excepto seis condados del norte.

En el país, las que más se beneficiaron, por lo que respecta a la política, fueron las mujeres. En 1917, con más de cuatro millones de hombres en las Fuerzas Armadas, su mano de obra se había hecho indispensable. Cuando finalizó la guerra, sólo en los sectores del metal y de la química trabajaba más de un millón de mujeres. La recompensa que recibieron fue el derecho al voto, que se aplicó en 1918 y que se limitaba a mujeres mayores de treinta años que fueran propietarias de una casa o estuvieran casadas con propietarios, un derecho que diez años más tarde se ampliará a toda mujer mayor de veintiún años. El otro gran beneficiario colectivo fueron los sindicatos, cuyo número de afiliados aumentó de dos millones y medio en 1910 a ocho millones en 1920.

El progreso de las organizaciones sindicales se vio reflejado en su brazo político, el Partido Laborista, que asumió el poder en 1924. A pesar de ocupar el poder sólo durante nueve meses, el primer gobierno laborista supuso un punto de inflexión en la política británica. Aunque fueron los liberales los que pasaron el poder al gobierno laborista y los que posteriormente lo derribaron, las elecciones generales subsiguientes acabaron con su historia como partido mayoritario, ya que no consiguieron arrebatar los suficientes votos al Partido Laborista en las circunscripciones de la clase trabajadora

12 Rudyard Kipling, *Selected Poetry* (ed. Craig Raine). Londres: Penguin Books, 1992, p. 131. Traducción al español de Joan Quesada, en Paul Sweezy, Harry Magdoff, John B. Foster y Robert W. McChesney, "El nuevo imperialismo recupera a Kipling cien años después" (traducción al español del texto inglés publicado en *Monthly Review*, vol. 55, nº 6 (noviembre 2003), pp. 1-11).



[FIG. 9]

John Singer Sargent, *Gassed* [Los gaseados], 1919. Óleo sobre lienzo, 231 x 611 cm. Imperial War Museum, Londres

Encargada por el Ministerio de Información británico para un previsto Salón del Recuerdo, esta monumental pintura se halla actualmente en el Imperial War Museum. Representa a dos grupos de soldados que, cegados por un ataque de gas mostaza, son guiados hacia a un puesto de campaña a través de montones de camaradas muertos y moribundos. Un año antes, el artista había estado en el frente cercano a Arras con la División de Guardias

[FIG. 10]

David Low, “Open wide, please. I’m afraid this might hurt a little” [“Abra bien, por favor. Me temo que esto puede doler un poco”], 9 diciembre 1948. Viñeta sobre la creación del National Health Service [Servicio Nacional de Salud], 29,5 x 44,5 cm. British Cartoon Archive, University of Kent, Canterbury

Esta viñeta de David Low, publicada en 1948 en el *Evening Standard* de Londres, muestra a Aneurin Bevan, Ministro de Salud del gobierno laborista, empleando un taladro neumático para extraer el dinero de los bolsillos rebosantes de un dentista privado que aplica su insignificante instrumento a la Ley del Servicio Nacional de Salud, destinada a proporcionar a todos atención médica gratuita

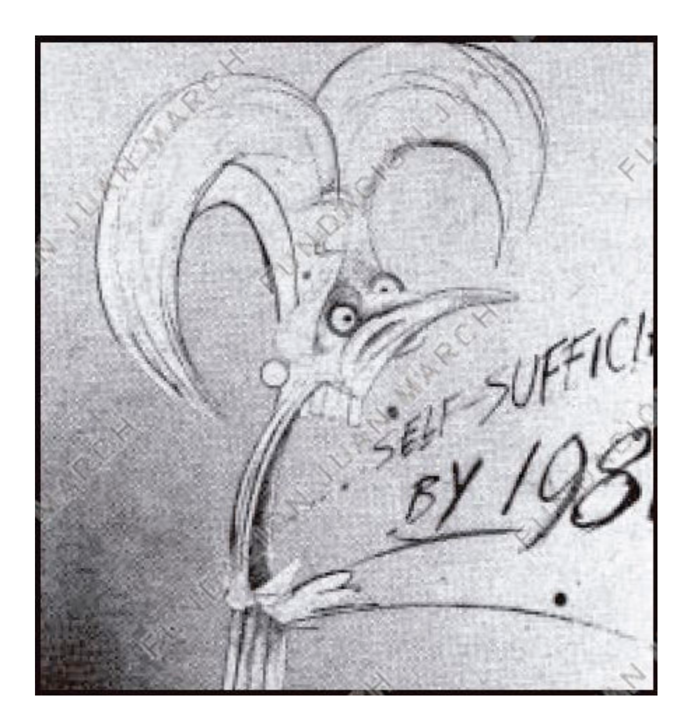


y a los conservadores en las circunscripciones de la clase media. Después, la depresión de 1929 los aniquiló, y en 1931 sus votantes quedaron reducidos a menos del siete por ciento, consolidándose en Gran Bretaña el sistema bipartidista que perduró durante el resto del siglo.

Los conservadores prosperaron en una época de política democrática gracias a sus abundantes rasgos retrógrados y a sus numerosos miembros reaccionarios. Después de 1924, estuvieron fuera del poder sólo dieciocho de los setenta años siguientes. La mayoría de las veces recibieron apoyo para escoger al líder adecuado: el responsable Stanley Baldwin, el carismático Winston Churchill, [FIG. 10] el imperturbable Harold Macmillan y la inimitable Margaret Thatcher. También se mostraron sorprendentemente flexibles aceptando lo inevitable. De este modo, fue un gobierno conservador el que metió a Gran Bretaña en el Mercado Común y fueron principalmente gobiernos conservadores los que acordaron la disolución del Imperio Británico y su sustitución por la Commonwealth of Nations.

Los conservadores potenciaron la estabilidad constitucional y se beneficiaron de ella. En el corazón del sistema se alzaba la monarquía, que, vapuleada por la crisis de 1936 —cuando el irresponsable rey Eduardo VIII (1894-1972), antes de llevar un año en el trono, abdicó para casarse con una norteamericana divorciada—, se recuperó plenamente al mando de su competente hermano, el rey Jorge VI (1895-1952). La rehabilitación se completó durante el largo reinado de su hija, la reina Isabel II (1926), que le sucedió en 1952, y demostró ser una experta en relaciones públicas. En 1997 experimentó un fugaz momento adverso por la histeria generada a la muerte de su ex-nuera, Diana, princesa de Gales; sin embargo, en 2012 celebró el sexagésimo aniversario de su coronación, probablemente como la soberana británica más popular desde Isabel I.

La Primera Guerra Mundial había debilitado el estatus de potencia mundial de Gran Bretaña, y la Segunda lo destrozó. A pesar de que se libró de los horrores de la ocupación alemana, casi cuatrocientos mil británicos murieron y el doble resultaron heridos, y los ataques aéreos de la Luftwaffe



[FIG. 11]

Ralph Steadman, "Self-sufficient by 1981! The Primeministerial Scream" ["¡Autosuficiente en 1981! El grito *primoministerial*"]. Viñeta publicada en *New Statesman*, 6 julio 1979. British Cartoon Archive, University of Kent, Canterbury

Ralph Steadman es uno de los más famosos dibujantes en el ámbito de la sátira política. Sus caricaturas de Margaret Thatcher contribuyeron a definir su imagen pública durante los años ochenta. Aquí aparece al comienzo de su mandato como una grotesca criatura con aspecto de pájaro emitiendo un "grito primoministerial" afirmado que Gran Bretaña será "autosuficiente en 1981". Margaret Thatcher fue la figura más discordante de la política británica moderna. Tan odiada como venerada, las contrapuestas emociones que despertó evidencian su radicalismo

asesinaron a cientos de miles de civiles y dejaron muchas ciudades en ruinas. El coste de la guerra dio impulso a los movimientos de liberación por todo el globo, y terminó con el imperio británico. Las ocasionales aventuras coloniales, ya fueran derrotas absolutas (la Operación de Suez de 1956) o éxitos brillantes (la Guerra de las Malvinas de 1982), sirvieron únicamente para poner de manifiesto la marginación del país. El adusto estilo de Margaret Thatcher, Primera Ministra de 1979 a 1990, indignó a los intelectuales liberales de centro-izquierda, que habían logrado dominar tantas instituciones británicas, incluida la BBC y la mayoría de los medios de comunicación. A pesar de que su victoria sobre los sindicatos, de modo espectacular durante la huelga de los mineros de 1984-85, abrió el camino de la modernización económica, también agudizó las polaridades. Su gobierno modificó el equilibrio económico del Reino Unido, inclinándolo decididamente hacia el sureste, lo que a su vez alimentó el nacionalismo separatista en Gales y Escocia. [FIG. 11]

Especialmente para políticos y periodistas, y para todos aquellos que los tienen en cuenta, la desorientación derivada de los rápidos cambios de finales del siglo XX —sobre todo la explosión de la cultura juvenil, la implosión de las iglesias, el consumo de drogas y la liberación sexual— ha generado un sentimiento de declive y decadencia. Sin embargo, tomando prestada una frase de Macmillan pronunciada en 1957, en realidad, la mayoría de los británicos —y los millones que desde 1945 han inmigrado para unirse a ellos, logrando que la población total alcanzara los 56 millones de habitantes en 1980 (casi 73 en 2012)— nunca han tenido una época tan buena como esta. Viven más, tienen una vida más sana (si así lo desean), tienen un abanico de oportunidades culturales y de ocio considerablemente mayor, sufren mucha menos represión social y sexual, y durante varias generaciones se han librado de los horrores de una guerra general en Europa.

“LA ISLA ESTÁ LLENA DE RUMORES”. BREVE INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA INGLESA

KEVIN JACKSON

Nada has de temer. La isla está llena
de rumores, sonidos y dulces cánticos
que dan placer y no hieren...[1]

Los británicos no se sienten hoy tan atraídos por la poesía. En todo caso, no es una atracción tan entusiasta como la que experimentaban en la época de la reina Victoria (1819-1901), cuando escritores como lord Alfred Tennyson y Robert Browning eran éxitos editoriales y gozaban de reconocimiento internacional. Probablemente sólo uno de cada diez británicos conoce el nombre de nuestra actual Poeta Laureada[2] (la respuesta es: Carol Anne Duffy). No obstante, hay un poema inglés que todavía cualquier británico es capaz de reconocer: un breve conjunto de versos sobre Gran Bretaña que el poeta y artista romántico William Blake (1757-1827) escribió en 1808, texto que, en 1916, un compositor inglés, Hubert Parry, acompañó de una emotiva melodía. Blake no puso título a su poema, pero actualmente se le suele llamar "Jerusalén"; comienza así:

¿Y aquellos pies en viejos tiempos
Los verdes montes de Inglaterra hollaron?
¿Y el Cordero de Dios fue visto acaso
En Inglaterra, en sus felices pastos?
¿Y es que acaso la Faz Divina
Brilló en nuestras nubosas colinas?
¿Y fue Jerusalén aquí erigido
Entre estos foscos Satánicos Molinos?[3].

Resultaría difícil valorar hasta qué punto y en qué medida tanto los revolucionarios más rojos como los conservadores más acérrimos sienten devoción por este poema. Todos los años, mujeres y hombres británicos, ondeando patrióticos sus banderas, lo entonan con brío en el Royal Albert Hall de Londres, para señalar el final de los *Promenade Concerts* de la BBC. En sus asambleas, los miembros del Partido Laborista cantan "Jerusalén" al igual que "The Red Flag". Las parejas jóvenes lo solicitan como himno en sus bodas; los asistentes a los funerales lo cantan mientras las lágrimas corren por sus mejillas. A menudo se ha sugerido que "Jerusalén" debería sustituir a "God Save the Queen" como nuestro himno nacional oficial; y para mucha gente ya es nuestro verdadero himno nacional oficial.

Parece evidente que estos breves versos encierran algo de gran calado en la cultura británica. Sin embargo, si se analiza el texto detenidamente, se empieza a reparar en la rareza de su letra y en lo curioso que resulta que el poema haya sido acogido con tanto fervor. La letra de la mayoría de los himnos nacionales suele consistir en una especie de alarde: "nuestros hombres son valerosos, nuestras mujeres son encantadoras y en conjunto somos una gente estupenda". En cambio, las únicas alabanzas obvias que Blake dedica a Inglaterra son que es "verde" y que posee "felices pastos" —aseveraciones tan modestas que a duras penas pueden ofender a nadie—. El poema también centra la atención

1 "Be not afeared: the Isle is full of noises, / Sounds and sweet airs that give delight and hurt not". Calibán, en *La tempestad* de William Shakespeare, Acto III, escena II. *William Shakespeare: the Complete Works* (ed. Alfred Harbage). Nueva York: Viking Press, 1969, p. 1387. Traducción española: William Shakespeare, *La tempestad* (trad. Miguel Ángel Conejero). Barcelona: Cátedra, 2010, p. 295.

2 Poeta "oficial" de la monarquía inglesa, sucesor del antiguo "Poeta de la Corte", que se encargaba de elaborar textos conmemorativos para determinadas ocasiones o celebraciones. Antiguamente era un cargo vitalicio, hoy está limitado en el tiempo y es más bien un título honorífico [N. del T.].

3 "And did those feet in ancient time / Walk upon England's mountains green? / And was the Holy Lamb of God / On England's pleasant pastures seen? // And did the Countenance Divine / Shine forth upon our clouded hills? / And was Jerusalem builded here / Among these dark Satanic Mills?". *William Blake: A Selection of Poems and Letters* (ed. Jacob Bronowski). Harmondsworth: Penguin, 1958 (The Penguin Poets Series), p. 162. Traducción española: William Blake, *Milton. Un poema* (trad. Bel Atreides). Barcelona: DVD. Ediciones, 2002, p. 109.

[FIG. 1] en el desolador hecho de que Inglaterra está atestada de "Satánicos Molinos". Literalmente alude a los feos molinos y a las contaminantes fábricas de comienzos de la Revolución Industrial, pero en la mente revolucionaria de Blake se trata asimismo del tiránico influjo de la religión instituida, del auge de la ciencia moderna en su dimensión inhumana y de la instauración de lo que él consideraba leyes injustas. Por encima de todo, "Jerusalén" es radicalmente diferente a la mayoría de los cánticos o himnos nacionales, en el sentido de que no afirma, sino que cuestiona: se trata, sencillamente, de una serie de preguntas.

Una de las razones por las que Gran Bretaña ha acogido este poema de un modo tan incondicional es por el tirón emotivo de la música de Parry; pero también porque posee cualidades que conectan con los reflexivos británicos a niveles mucho más profundos. A pesar de su brevedad, el poema logra evocar —o sugerir— al menos cuatro de los temas fundamentales abordados a lo largo de siglos de literatura inglesa, y ayuda a unificarla: el amor, incluso fascinación, por el paisaje y el medio ambiente británico; la reiterada preocupación por los asuntos espirituales —por la religión, lo mágico y lo sobrenatural—; la terrible sensación de que nos hemos hecho un daño enorme los unos a los otros y a la tierra en la que habitamos; y la profunda curiosidad por conocer nuestros orígenes nacionales.

El poema de Blake está construido sobre un mito cuyo origen se remonta a los relatos del siglo XII sobre el rey Arturo y sus caballeros, que establece que Jesucristo, durante sus "años perdidos", visitó Inglaterra en compañía de José de Arimatea —para ser más exactos, visitó la localidad de Glastonbury, siempre asociada a maravillas sobrenaturales—. ¿Alguna vez fue Inglaterra un lugar sagrado? —pregunta Blake—. ¿Cómo y por qué se echó a perder? ¿Cómo lograremos que vuelva a ser un lugar sacro?

La literatura inglesa es tan vasta que ninguna introducción breve puede pretender englobarla en toda su amplitud y variedad. Sin embargo, podemos emplear los cuatro temas centrales condensados en este poema —el más inglés de los poemas ingleses— a modo de entradas al laberinto de palabras de Gran Bretaña, y trazar así algunos de los modos en que, a lo largo de más de medio milenio, se han ido configurando los rasgos distintivos de nuestra literatura.

"Verdes montes..."
La naturaleza

[FIG. 2] La literatura inglesa, tal y como se enseña en escuelas y universidades, empieza con la figura humana, civilizada y atractiva de Geoffrey Chaucer (c 1343-1400), pudiente londinense y funcionario de alto rango. Su obra en verso más conocida son *The Canterbury Tales* [Cuentos de Canterbury], que describen cómo un grupo de veintinueve peregrinos —que representan a gente de casi toda clase y condición— se entretienen contando cuentos durante el viaje que realizan desde Londres hasta el santuario de Santo Tomás Beckett en Canterbury. El Prólogo General comienza —y con él, se podría decir, la propia literatura inglesa— con una descripción del mundo natural que vuelve a cobrar vida con la primavera:

> Las suaves lluvias de abril han penetrado
> hasta lo más profundo de la sequía de marzo
> y empapado todos los vasos
> con la humedad suficiente para engendrar la flor;
> el delicado aliento de Céfiro
> ha avivado en los bosques y campos
> los tiernos retoños y el joven sol
> ha recorrido la mitad de su camino en el signo de Aries...[4].

4 "Whan that Aprill, with his shoures soote, / The droghte of March hathe perced to the roote / And bathed every veyne in swich licuor / Of which vertu engendred is the flour / When Zepherus, eek, with his sweete breeth / Inspired has in every holt and heath / The tender croppes, and the younge sonne / Hath the the Ram his halfe cours yrunne". *The Works of Geoffrey Chaucer* (ed. Fred Norris Robinson). Oxford: Oxford University Press, 1974, p. 17. Traducción española: Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury* (trad. Pedro Guardia Massó). Madrid: Cátedra, 1991, p. 65.



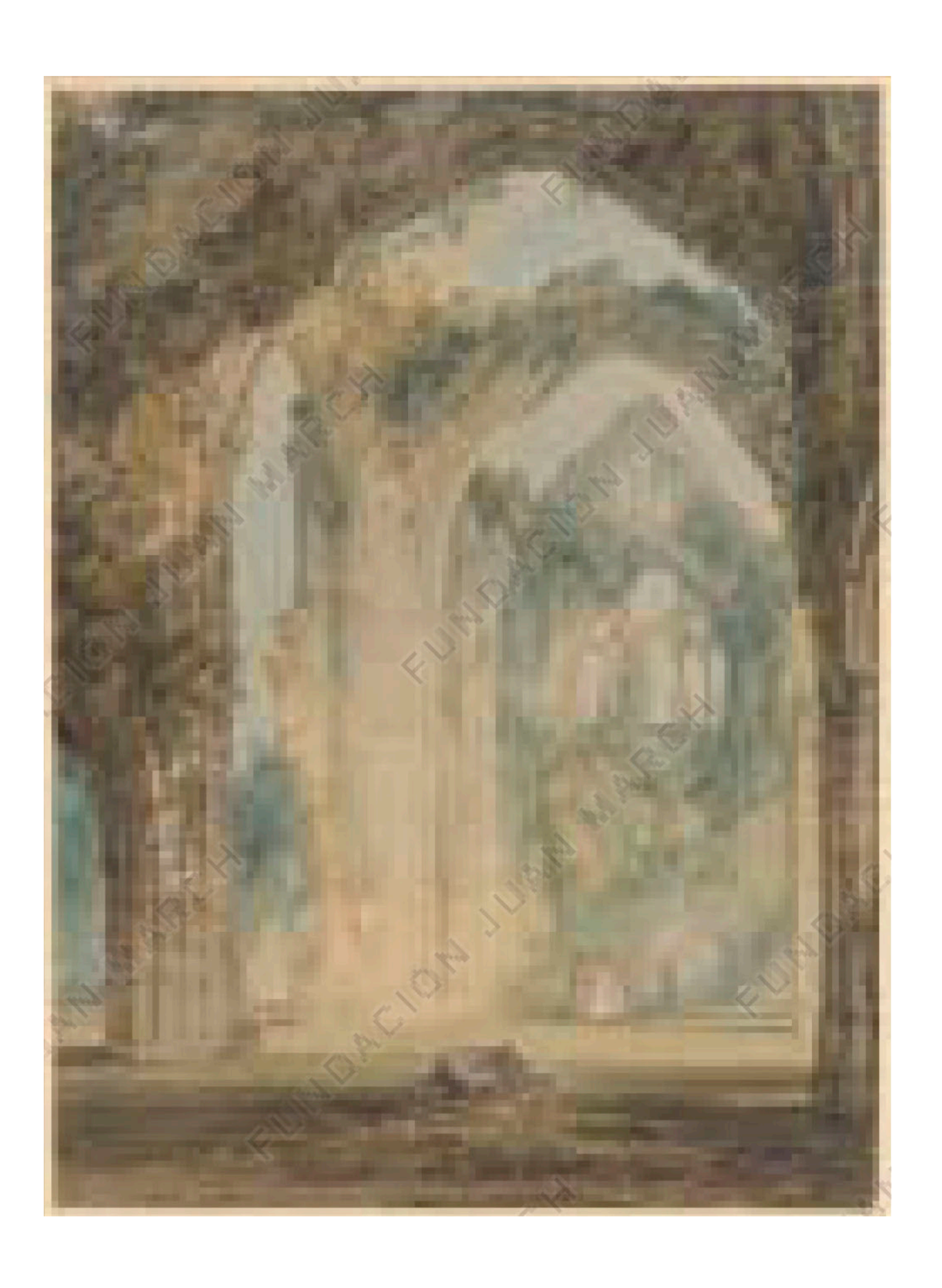


[FIG. 1]

Philip James (Philippe-Jacques) de Loutherbourg, *Coalbrookedale by Night* [Coalbrookedale de noche], 1801. Óleo sobre lienzo, 68 x 106,7 cm. Science Museum, Londres

[FIG. 2]

William Blake, *Jeffrey Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury* [Jeffrey Chaucer y los veintinueve peregrinos en su viaje a Canterbury], c 1808. Témpera sobre lienzo, 46,4 x 136,5 cm. Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow



[FIG. 3]

J. M. W. Turner, *Tintern Abbey, the transept* [La abadía de Tintern, el crucero], c 1795. Acuarela sobre papel, 345 x 254 mm. The Trustees of the British Museum, Londres

La lengua inglesa ha cambiado sobremanera desde que Chaucer escribiera esas palabras, pero al leer el original en inglés, no es difícil imaginar la idea general y percibir su gozosa musicalidad; sus pareados son elegantes y aparentemente simples, aunque, si se leen con detenimiento, se descubre que en realidad son una compleja mezcla de teoría biológica medieval ("con la humedad suficiente"[5]), tradiciones populares astrológicas ("Aries"), mitología clásica ("Céfiro") y el puro deleite del mundo natural ("las suaves lluvias"). Con frecuencia se recuerda a Chaucer por su genialidad a la hora de retratar a los personajes, por su humor —desde la ironía más sutil hasta la astracanada subida de tono— y por su extraordinaria habilidad técnica. Sin embargo, tal y como muestran estos versos, también era un poeta de la naturaleza. Y sentó un precedente que no sólo han seguido manteniendo a partir de entonces los escritores ingleses, sino también los pintores: desde hace mucho tiempo, uno de los puntos fuertes del arte británico ha sido la pintura paisajística, y John Constable y J. M. W. Turner son probablemente los artistas ingleses más admirados. En la actualidad, David Hockney se encuentra entre los pintores británicos que han mantenido plenamente viva la tradición paisajística.

Si se les pidiera que nombraran a un "poeta de la naturaleza", la mayoría de los británicos probablemente pensarían en el maestro romántico William Wordsworth (1770-1850), que compuso su obra más destacada a finales del siglo XVIII y principios del XIX; o, entre los más recientes, en Ted Hughes, que nació en Yorkshire en 1930 y fue Poeta Laureado desde 1984 hasta su muerte en 1998. Entre estos dos poetas del norte de Inglaterra abarcan todo el espectro de respuestas ante la naturaleza. Para Wordsworth, el paisaje de las zonas más agrestes de Inglaterra —y especialmente de su Distrito de los Lagos natal— era en buena parte el testimonio de una fuerza divina de la naturaleza y una afirmación de la benevolencia y determinación de la Creación. El escenario plasmado en la famosa acuarela de Turner de la abadía de Tintern es el mismo que motivó una de las descripciones más memorables de Wordsworth de cómo le inspiraba el paisaje inglés, "Versos compuestos a pocas millas de la abadía de Tintern..." (1798). En esos versos queda reflejado el intenso impacto que le causó el paisaje inglés y cómo esos espacios le condujeron a una visión mística de la armonía interior de toda la Creación: [FIG. 3]

> ...un sentimiento sublime
> de algo todavía más profundamente entremezclado,
> cuya morada es la luz de los soles crepusculares,
> y el océano circundante y el aire vivo[6].

A diferencia de muchos otros poetas de ese siglo que le precedieron, Wordsworth se arriesgó con su sencillez y no le importó que los críticos le calificaran de simplón. Una vez más, casi todos los británicos conocen estos versos de 1815:

> Erraba en soledad por valle y cumbre,
> como flota la nube por los cielos,
> cuando vi de repente en muchedumbre,
> un tropel de dorados dafodelos;
> bajo la fronda, junto al agua lisa,
> del lago azul, bailando entre la brisa[7].

¿Infantil? A Wordsworth no le hubiera preocupado excesivamente esa acusación. Levemente inspirado por las ideas platónicas acerca de la inmortalidad del alma antes y después del nacimiento, creía

5 En traducción literal, "de su virtud (fuerza) es engendrada la flor" [N. del T.].

6 "...a sense sublime / Of something far more deeply interfused / Whose dwelling is the light of setting suns, / And the round ocean and the living air...". *Wordsworth: Poetical Works* (1936) (ed. Thomas Hutchinson; ed. rev. Ernest de Selincourt). Oxford: Oxford University Press, 1969, p. 164. Traducción española: William Wordsworth, *La abadía de Tintern y otros poemas* (trad. Gonzalo Torné). Barcelona: Random House Mondadori, 2012, p. 29.

7 "I wandered lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills, /When all at once I saw a crowd, / A host of golden daffodils; / Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze". *Wordsworth: Poetical Works* (1936) (ed. Thomas Hutchinson; ed. rev. Ernest de Selincourt). Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 149. Traducción española: *Poetas románticos ingleses* (trad. José María Valverde y Leopoldo Panero). Barcelona: Backlist, 2010, p. 11.

que los niños —pequeños visionarios que pierden sus poderes a medida que crecen— estaban más cerca de las verdades fundamentales que los adultos. El interés de Wordsworth por los niños fue uno de los factores que contribuyó a crear una pujante literatura para y sobre los niños en el siglo XIX y posteriormente; pero esa es otra historia.

A finales del siglo XX, por el contrario, Ted Hughes observaba la naturaleza con una mirada mucho más cautelosa. Desde que Charles Darwin (que puede considerarse uno de los más importantes escritores ingleses de la naturaleza) publicara *On the Origin of Species* [El origen de las especies] (1859), para los poetas ha sido mucho más difícil adoptar una actitud wordsworthsiana ante el mundo natural como lugar de belleza, armonía y descanso espiritual. Un contemporáneo de Darwin, Tennyson, asimiló la lección del biólogo de que la naturaleza es en realidad un escenario de guerra, una lucha eterna por obtener comida, sexo y lograr sobrevivir, y acuñó la manida frase "la naturaleza roja de uñas y dientes". Y raras veces dientes, uñas y picos han estado más teñidos de rojo que en la poesía de Hughes, que se detiene en la perfección homicida del lucio, el halcón y otras criaturas depredadoras; en uno de sus libros más famosos, *Crow* [Cuervo] (1970), Hughes presenta, con toques de aterradora comedia negra, todo un mito sobre la Creación basado en la negra ave carroñera.

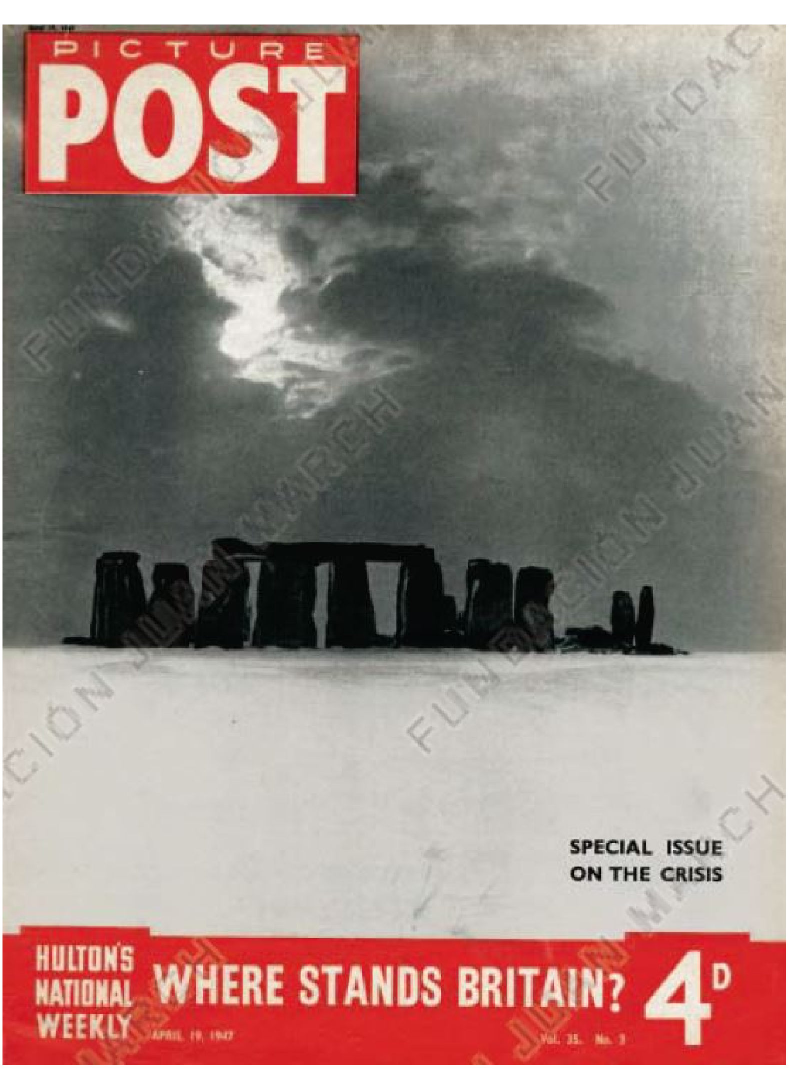
Entre estos dos extremos de éxtasis y terror, los escritores ingleses han elogiado o meditado, de múltiples maneras, sobre la geología, la flora y la fauna de su país natal. Ciertamente, para algunos grandes autores el paisaje inglés no tiene excesiva importancia —Jane Austen, Lawrence Sterne y Alexander Pope (que prefería que su naturaleza estuviera modelada por el hombre y convertida en elegantes jardines)—, pero son una minoría. Para el resto, la fascinación que provoca el paisaje inglés es inagotable: en su forma más leve, es una fuente de placer y prosperidad; en su forma más intensa, un lugar de misterio y sobrecogimiento. Pensemos, por ejemplo, en las obras de las hermanas Brontë —en *Wuthering Heights* [Cumbres borrascosas] (1847), de Emily, el páramo es prácticamente un personaje en sí mismo— o en las novelas y poemas de D. H. Lawrence, o de Thomas Hardy, cuyas historias son capaces de transmitir una sensación de profundo embelesamiento a pesar de estar reflejando de un modo realista y a veces brutalmente cruel el lento declive de una economía basada en la agricultura.

W. H. Auden (1907-73), considerado por muchos académicos el poeta inglés de mayor talento del siglo XX (posteriormente se trasladó a los Estados Unidos y adoptó esa nacionalidad), jamás logró desprenderse de su fascinación juvenil por el paisaje del norte de Inglaterra. Uno de sus poemas más famosos, "Elogio de la piedra caliza" (1948), es una loa a las auténticas rocas que componen el esqueleto de Gran Bretaña:

> ...Fíjate en estas laderas sinuosas,
> con su fragancia externa a tomillo, y, debajo,
> un sistema secreto de cuevas y pasajes; oye los arroyos
> que brotan por doquier con una risa sofocada,
> colmando cada cual una charca privada para sus peces y tallando
> su propio barranquillo cuyas laderas albergan
> a la mariposa y el lagarto...[8].

[FIG. 4] Un aspecto de esa tradicional capacidad de nuestros escritores para maravillarse ante la naturaleza es la conciencia —que surge con la visualización de círculos de piedra, túmulos y restos extraños similares— de que otros seres han habitado esta tierra antes que nosotros. Como niños nos preguntamos: ¿quién construyó Stonehenge? ¿Gigantes? ¿Magos? (Una leyenda relata que Merlín, el hechicero del rey Arturo, transportó las piedras desde Gales) ¿Druidas? La arqueología cuenta una historia; la poesía, la pintura y las fotografías evocadoras, como las de Bill Brandt, narran otra.

8
"...Mark these rounded slopes / With their surface fragrance of thyme and, beneath, / A secret system of caves and conduits; hear the springs / That spurt out everywhere with a chuckle, / Each filling a private pool for its fish and carving / Its own little ravine whose cliffs entertain / The butterfly and the lizard...". W. H. Auden, *Collected Shorter Poems 1927-1957*. Londres: Faber, 1966, pp. 238-39. Traducción española: *Canción de cuna y otros poemas* (trad. Eduardo Iriarte). Barcelona: Lumen, 2006, p. 277.





[FIG. 4]

Bill Brandt, "Stonehenge under Snow" [Stonehenge bajo la nieve], 1947. Portada de la revista *Picture Post*, 19 abril 1947

[FIG. 5]

Green Man [Hombre Verde], detalle ornamental, Escuela inglesa, catedral de Norwich, Norfolk. Piedra pintada, 1297-1330

Hay un grupo de escritores británicos contemporáneos, denominados a veces "psicogeógrafos", que han retomado los antiguos cuentos y leyendas con un espíritu completamente nuevo, en parte humorístico, en parte místico, en parte documental: un ejemplo es el extraordinario poeta y novelista Iain Sinclair, que en libros como *London Orbital* [Londres orbital] (2002) y *Edge of the Orison* [Los límites de la plegaria] (2005) se ha propuesto explorar tanto el campo como la ciudad para desenterrar los sucesos y anécdotas que los han conformado; otro, el prolífico Peter Ackroyd, cuyos numerosos libros tratan casi en su totalidad de las gentes y la historia de Inglaterra, y en especial de los londinenses, como Chaucer, Blake, Turner, Thomas More, Charles Dickens...

[FIG. 5] Gran Bretaña también abunda en otros vestigios crípticos: en especial la imagen del Hombre Verde, una especie de dios pagano de la fertilidad o encarnación del bosque inglés primitivo, cuyo rostro se puede encontrar mirando fijamente desde los muros de algunas viejas iglesias. Se supone que la obra de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* [El sueño de una noche de verano] se desarrolla en un bosque a las afueras de Atenas; sin embargo, ese escenario supuestamente griego se asemeja de modo sospechoso a una estampa de la Inglaterra folclórica de la época en que poderosas hadas vivían codo con codo con los humanos e intervenían pícaramente en sus asuntos, menoscabando en ocasiones la fertilidad de la tierra:

> El buey ha tirado inútilmente del arado,
> el labrador ha malgastado su labor
> y aún tierno se ha podrido el trigo verde,
> en el campo anegado el redil está vacío,
> y los cuervos se ceban en las reses muertas[9].

(A pesar de que Shakespeare vivió su edad adulta en Londres, nunca olvidó el mundo rural y agrícola de su juventud en Warwickshire. Sus obras están repletas de recuerdos de la campiña inglesa).

Desde mediados del siglo XVII, un número cada vez mayor de escritores ha insistido en el temor de que Inglaterra, antiguamente un paraíso terrenal, esté siendo destrozada por los propios ingleses. Gran Bretaña fue el primer país del mundo que experimentó la rápida transición de una economía agrícola a una industrial; no es sorprendente, por lo tanto, que nos salga una vena de protesta en contra de los "Satánicos Molinos".

Esta vena arde en personas como Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle y John Ruskin, y emerge repetidamente a lo largo del siglo XX en lugares bastante insospechados. Probablemente el poeta inglés más popular desde Rudyard Kipling —es decir, un poeta en general muy leído, no sólo por el grupo bastante selecto de lectores habituales de poesía, sino también por un público más amplio— es Philip Larkin (1922-85). Famoso por su carácter malhumorado e irascible, a Larkin se le suele recordar como un poeta que escribió sobre la miseria de las vidas solitarias y las muertes sórdidas en las empobrecidas ciudades del norte. No obstante, "Las bodas de Pentecostés" (1964) muestra que también era un excelente glosador del paisaje inglés moderno, que, desarrollado y deteriorado por la humanidad, sigue siendo, más o menos, fuente de alivio y esperanza silenciosa para los habitantes de la ciudad:

> Pasamos por amplias granjas, ganado de sombra corta,
> y canales con islas de espuma industrial;
> un invernadero centelleaba solitario: los setos bajaban
> y subían; y de vez en cuando un olor a hierba
> desplazaba el hedor a tela de vagón con botones...[10].

9 "The ox hath therefore stretched his yoke in vain, / The ploughman lost his sweat, and the green corn / Hath rotted ere his youth attained a beard; / The fold stands empty in the drowned field, / And crows are fatted with the murrion flock" (Acto II, escena I). *William Shakespeare: the Complete Works* (ed. Alfred Harbage). Nueva York: Viking Press, 1969, p. 155. Traducción española: *El sueño de una noche de verano* (trad. Ángel Luis Pujante). Barcelona: Espasa-Calpe, 2011, p. 76.

10 "Wide farms went by, short-shadowed cattle, and / Canals with floatings of industrial froth; / A hothouse flashed uniquely; hedges dipped / And rose; and now and then a smell of grass / Dispatched the reek of buttoned carriage-cloth...". *Philip Larkin: Collected Poems* (ed. Anthony Thwaite). Londres: Faber, 1988, p. 114. Traducción española: *Las bodas de Pentecostés* (trad. Damián Alou Ramis). Barcelona: Lumen, 2007, p. 51.

Por otra parte, Larkin era también más melancólico y amargo. Previó la destrucción inminente de las antiguas bellezas naturales de Gran Bretaña y de los tesoros creados por el hombre. En 1972 escribió una elegía premonitoria, "Sin parar":

Y así Inglaterra desaparecerá:
campiñas, sombras, prados,
coros labrados, consistorios.
Existirán los libros; visitaremos
galerías; pero, a nosotros, nada
nos quedará salvo llantas y concreto[11].

Muchos de sus lectores pensaron que tenía razón.

"Satánicos Molinos…"
La sátira, las ciudades y los ciudadanos

El ataque romántico y posromántico contra esas fuerzas que estaban arruinando el edén inglés debería considerarse como un matiz de una tendencia más general en la escritura inglesa: la sátira. La sátira es esencialmente un género de ciudad, que surge cuando las personas se ven obligadas a convivir estrechamente, a mirarse de cerca las unas a las otras, y a menudo no les gusta lo que ven. Aunque la mayoría de las naciones cuentan con prestigiosos escritores satíricos, este género ha constituido desde sus inicios una parte esencial de la literatura inglesa, un género que se muestra fino, sutil e irónico en Chaucer e infinitamente más mordaz en *Piers Plowman* [Pedro el labriego], de William Langland, escritor contemporáneo de Chaucer, aunque menos conocido, que arremetió con furia contra lo que consideraba la corrupción y depravación de su época.

La sátira inglesa alcanzó su plenitud en distintas fases: en primer lugar, durante los reinados isabelino y jacobino —en las obras de teatro de Ben Jonson, como *Volpone* [Volpone o el zorro] (1606), *The Alchemist* [El alquimista] (1610) y *Bartholomew Fair* [La feria de San Bartolomé] (1614)— y en las comedias más siniestras de Shakespeare; posteriormente, a finales del siglo XVII, tras las guerras civiles y la restauración del rey Carlos II (1630-85) en 1660. "La comedia de la restauración" es un género teatral reconocido como tal, de trama intrincada, urbano y a menudo más contundente de lo que parece. Los dramaturgos William Congreve y William Wycherley llegaron a dominarlo. Sin embargo, la verdadera edad de oro de la sátira inglesa fue el siglo XVIII, que generó numerosas obras artísticas de mordaz crónica social y férrea indignación: Jonathan Swift con *Gulliver's Travels* [Los viajes de Gulliver] (1726) y otras, Alexander Pope con el poema épico-humorístico *Dunciad* [La dunciada] (1728), y Samuel Johnson (1709-84, nuestro autor más importante en prosa discursiva) con "The Vanity of Human Wishes" [La vanidad de los deseos humanos] (1749) y "Londres" (1738), su adaptación libre de la obra del poeta romano Juvenal:

Aquí casas en ruinas atruenan sobre tu cabeza,
Y aquí cualquier atea te habla sin escuchar[12].

Estos escritores tienen sus homólogos visuales en nuestros caricaturistas y dibujantes más famosos: [FIG. 6] Thomas Rowlandson, George Cruickshank y, sobre todo, William Hogarth. De un modo similar, el arte del retrato inglés se desarrolló en paralelo al de la novela inglesa, a partir de Henry Fielding (otro gran escritor satírico): el interés común es el "personaje" y las psicologías individuales.

11
"And that will be England gone, / The shadows, the meadows, the lanes, / The guildhalls, the carved choirs. / There'll be books; it will linger on / In galleries, but all that remains / For us will be concrete and tyres". Ibíd., p. 190. Traducción española: *Ventanas altas* (trad. Marcelo Cohen). Barcelona: Lumen, 1989, p. 51.

12
"Here falling houses thunder on your head, / And here a female atheist talks you dead". J. D. Fleeman, *Samuel Johnson: The Complete English Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 61. Traducción española: *Londres, un poema: a imitación de la Sátira Tercera de Juvenal* (trad. Valentín Carcelén). Albacete: Andrés Gómez-Flores, [2004], p. 13.

[FIG. 7] La sátira inglesa no ha vuelto a alcanzar la perfección formal lograda en el siglo XVIII, pero el verdadero espíritu satírico refulge de un modo recurrente en el ataque de los románticos contra el surgimiento de la industria, en la feroz indignación de las novelas de Charles Dickens — *Bleak House* [Casa desolada] (1852-83), *Little Dorrit* [La pequeña Dorrit] (1855-57), *Great Expectations* [Grandes esperanzas] (1860-61)— y en las memorables ilustraciones que realizó Hablot Knight Browne ("Phiz"), en los devastadores ataques de John Ruskin al capitalismo liberal y en la peligrosa agudeza de Oscar Wilde, que cautivó a todos aquellos que después lo destruirían.

Durante el siglo XX, el mismo espíritu animó a la creación de fantasías distópicas: *Brave New World* [Un mundo feliz] de Aldous Huxley (1931); *1984* (1949) y su versión alegórica de la Revolución Rusa, *Animal Farm* [Rebelión en la granja] (1945), de George Orwell. A comienzos de la década de 1960 hubo una nueva explosión de sátira, con el éxito del musical cómico *Beyond the Fringe* [Más allá de los límites] (1960) —protagonizada por Peter Cook, Jonathan Miller, Dudley Moore y uno de los escritores más queridos de Gran Bretaña, Alan Bennett— y el lanzamiento de la revista satírica *Private Eye* (1961), que, cincuenta años después, continúa burlándose de lo pomposo y lo corrupto.

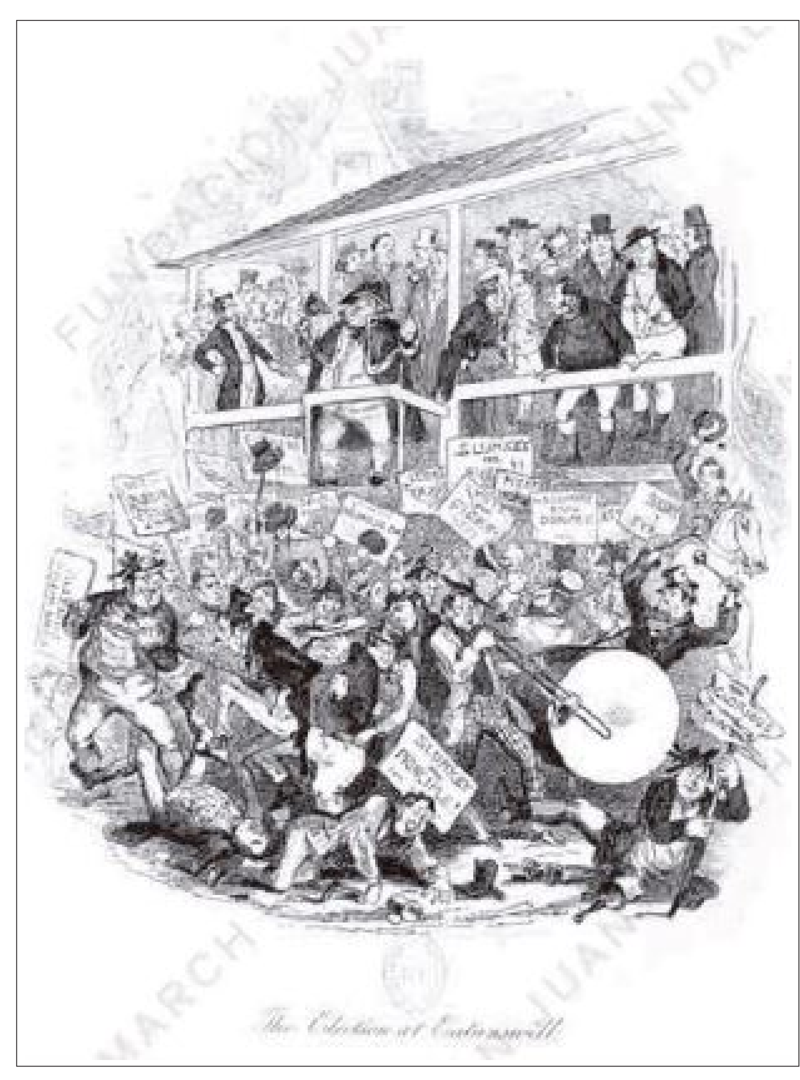
A partir de la década de 1950, cuando empezó a publicar la generación que había crecido durante y después de la guerra, proliferaron las novelas de carácter cómico-satírico. En aquella época se habló mucho de los llamados "Angry Young Men" [Los jóvenes airados]: el dramaturgo John Osborne, los novelistas-poetas Kingsley Amis y John Wain, el existencialista Colin Wilson y muchos otros. Se trata de un género sólidamente asentado en la novela inglesa, y muchos de los principales novelistas en activo hoy han escrito al menos una obra satírica. El más conocido es posiblemente Martin Amis (hijo de Kingsley Amis), autor de despiadadas e hilarantes comedias sobre la venalidad y el exceso, como *Dead Babies* [Niños muertos] (1975), *Success* [Éxito] (1978) y *Money: A Suicide Note* [Dinero] (1984). A diferencia de Kingsley Amis, que con los años evolucionó hacia una derecha vehemente, la mayoría de los novelistas ingleses contemporáneos se inclinan hacia las ideologías de izquierdas, de manera que las épocas de gobiernos conservadores —Thatcher en la década de 1980, Cameron en la de 2010— han provocado explosiones de ficción cargadas de enojo; entre ellas, una de las más visionarias y apasionadas es la fantasía *Downriver* [Río abajo] (1991) de Iain Sinclair. Una mirada escéptica sobre el estado de la nación la encontramos también en escritores de origen asiático y africano, británicos de primera y segunda generación, entre los que cabe destacar a Monica Ali, Kazuo Ishiguru, Hanif Kureshi y Zadie Smith.

La sátira es, de este modo, la expresión mundana de la literatura inglesa; además, posee un imperecedero cariz espiritual.

"El Cordero de Dios..."
La religión, la magia y lo sobrenatural

La mayor parte del mundo coincide en afirmar que Shakespeare es el escritor más importante de Gran Bretaña, y cuando se reflexiona sobre su obra probablemente se piensa en personajes que, por mucho que el drama se agudice, parecen personas reales en sociedades reales: Hamlet titubeando en la corrupta corte de Elsinore, Otelo enloquecido de celos por un malévolo subalterno, el rey Lear furioso con sus crueles hijas. O tal vez se piense en los personajes divertidos pero psicológicamente contundentes de sus comedias, incluidos algunos grotescos y complejos como el soez y glotón Falstaff o el tradicional y autoengañado Malvolio, o los amantes Beatriz y Benedicto riñendo; o en su interpretación de figuras reales de la historia mundial —Antonio y Cleopatra, Julio César o los reyes ingleses desde Ricardo III hasta Enrique V—.





[FIG. 6]

William Hogarth, *Gin Lane* [El callejón de la ginebra], 1751. Aguafuerte y buril sobre papel, 390 x 325 mm. Colección privada

[FIG. 7]

Hablot Knight Browne (“Phiz”), *Mr Pickwick on Election Day at Eatenswill* [El señor Pickwick el día de las elecciones en Eatenswill], ilustración de Charles Dickens, *Pickwick Papers* [Los documentos póstumos del Club Pickwick], 1836. Estampa iluminada. Bibliothèque Nationale, París



[FIG.8]

Henry Fuseli, *Three Witches*
[Tres brujas], c 1783. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 91,44 cm. Collection of the Royal Shakespeare Theatre, Londres

Todo esto es bien cierto. Sin embargo, en Shakespeare también hay una fuerte tendencia a lo mágico y lo misterioso. Pensemos en las tres malévolas brujas que lanzan sus maldiciones a Macbeth, los fantasmas que "llenan la noche de espanto" en *Hamlet* y *Julio César*, la aristocracia imaginaria que ya hemos observado en *El sueño de una noche de verano*, el mago Próspero y su espíritu mensajero Ariel en *La tempestad*. En *Cimbelino* hay incluso un dios romano, y una apasionada diosa romana en *Venus y Adonis*, uno de los primeros poemas narrativos de Shakespeare. [FIG. 8]

Esto no debería sorprendernos. Durante siglos, los escritores británicos han estado muy acertados a la hora de evocar el mundo que subyace más allá de lo visible y lo cotidiano: han recurrido a los mitos antiguos, o han reflexionado sobre los misterios eternos de la fe religiosa; o, sencillamente, han ofrecido nuevas versiones de las historias relatadas durante siglos alrededor del hogar, narraciones que amenizaban las largas noches de invierno antes de que la electricidad ahuyentara a los fantasmas. El rival más firme de Shakespeare en el periodo isabelino fue el joven Christopher Marlowe, y su obra más importante es la conocida historia de un hombre que vendió su alma al diablo, *Doctor Fausto* (c 1592). En pocas palabras: una gran parte de la literatura inglesa aborda temática sobrenatural.

Esto ha sido así desde los inicios. Uno de los primeros poemas escritos en un estilo de inglés que todavía es (más o menos) legible fue *Sir Gawain and the Green Knight* [Sir Gawain y el Caballero Verde], atribuido a un anónimo contemporáneo de Chaucer. Es un cuento de invierno, una epopeya artúrica que comienza con un noble joven e intrépido que decapita a un desafiante gigante que amenaza el salón de su señor. Con toda tranquilidad, el monstruo vuelve a colocarse la cabeza en su sitio y exactamente un año después reta a Gawain a un segundo encuentro. El argumento casi seguro que debe algo a los mitos de la fertilidad —el Caballero Verde es un avatar de nuestro viejo amigo, el Hombre Verde— y está cargado de un fuerte sentimiento cristiano, más reciente, aunque no es necesario ser consciente de ello para saborear la combinación de amenaza, belleza y estremecimiento ultramundano.

Un aspecto más delicado de lo sobrenatural en la literatura inglesa es su relación con la religión, que, tras la Reforma iniciada durante el reinado de Enrique VIII (1491-1547), generalmente se refiere a las diversas formas protestantes de cristianismo (aunque haya varios destacados escritores británicos católicos y ex-católicos, desde el tan acertadamente llamado Alexander Pope, hasta novelistas del siglo XX como Anthony Burgess, Graham Green, James Joyce, Muriel Spark y Evelyn Waugh). En cierto modo para consternación de los piadosos creyentes, la llamada Biblia del rey Jacobo —una traducción inglesa del Antiguo y del Nuevo Testamento que apareció en 1611, hacia finales de la vida de Shakespeare— a menudo recibe la admiración de los no creyentes exclusivamente por tratarse de una magnífica obra de poesía y prosa. La cadencia de la Biblia del rey Jacobo, asimilada durante la primera infancia, y escuchada cada semana o cada día en iglesias y capillas, tuvo durante siglos profunda influencia en los escritores ingleses.

A pesar de que la fe cristiana ha servido de inspiración a innumerables escritores británicos, desde Langland en el siglo XIV hasta Geoffrey Hill en el XXI, la gran mayoría de los mejores escritos cristianos en inglés pertenecen al siglo XVII. El mismo auge cultural y espiritual que originó la Biblia del rey Jacobo inspiró también los poemas religiosos de los poetas "metafísicos", de los que el más famoso es John Donne. Algo pendenciero y mujeriego en su juventud, Donne pasó de escribir poemas sobre los placeres del cuerpo femenino, muy explícitos desde el punto de vista anatómico, a ordenarse sacerdote y escribir versos magníficamente desconsolados e impactantes sobre el desfalleciente amor por Dios. George Herbert, otro sacerdote anglicano, escribió breves y sencillos poemas religiosos de belleza sobrecogedora; mientras otros "metafísicos", entre los que se hallaban Thomas Traherne y Henry Vaughan, expresaban sus extasiados encuentros místicos con lo divino.

Cuando los poetas de siglos posteriores deseaban tratar temas religiosos, muy a menudo volvían la vista a los siglos XVI y XVII en busca de inspiración. El único poeta inglés del siglo XX cuya reputación supera a la de Auden nació en Estados Unidos: T. S. Eliot (1888-1965). Del mismo modo que Auden cruzó el Atlántico y adoptó el estilo de vida yanqui, Eliot se estableció en Londres y se hizo más inglés que los ingleses (el Reino Unido y los Estados Unidos en ocasiones discuten sobre a qué nación pertenecen estos poetas). Su poema más famoso, *The Waste Land* [La tierra baldía] (1922), es en parte expresión de una angustia espiritual que recurre a las agonías de los santos cristianos y a los escritos sagrados budistas, a pesar de no ratificar ninguna de las dos tradiciones. Pocos años después, Eliot se convirtió al cristianismo y meditó reiteradamente sobre su recién descubierta fe en su obra maestra posterior, *Four Quartets* [Cuatro cuartetos] (1943), una pieza impregnada de sus conocimientos de la poesía y la prosa inglesas posteriores a la Reforma. En el cuarto cuarteto, "Little Gidding", está pensando en una capilla en la que Herbert había rezado:

> Y aquello para lo que los muertos no tenían lenguaje, cuando vivos,
> os lo pueden decir al estar muertos: la comunicación
> de los muertos tiene lenguas de fuego más allá del lenguaje de los vivos.
> Aquí, la intersección del momento sin tiempo
> es Inglaterra y ningún sitio. Nunca y siempre[13].

Si se les preguntara por el nombre del poema épico más importante en nuestra lengua, la mayoría de los lectores cultos mencionarían *Paradise Lost* [El paraíso perdido] (1667) de John Milton (1608-74), una extensa y sonora tentativa de "justificar el comportamiento de Dios hacia los hombres" —es decir, de explicar por qué fue esencial que Adán y Eva cayeran en desgracia y fueran expulsados del Edén—. Milton era un ferviente defensor de la Revolución inglesa, cuyos líderes ejecutaron al rey Carlos I (1600-49) y establecieron una efímera república gobernada por Oliver Cromwell. *El paraíso perdido* también incluye reflexiones sobre aquella revolución, así como sobre las tribulaciones personales de Milton —era ciego y tenía que dictar sus obras—. Poco después se publicó una obra aún más famosa que *El paraíso perdido*: *The Pilgrim's Progress* [El progreso del peregrino] (1678), de John Bunyan, una alegoría cristiana que se ha traducido a más de doscientos idiomas y que nunca, desde su primera publicación en 1678, ha estado descatalogada. Pocas obras de la literatura inglesa han sido tan influyentes en todo el mundo.

Tras la restauración de 1660, y durante cerca de un siglo, los escritores de la nación se fueron secularizando progresivamente, y tendieron a centrarse en este mundo más que en el venidero. Hay importantes excepciones a esta regla, sobre todo la sobresaliente figura de Johnson, que aparte de ser biógrafo, crítico, compilador del primer diccionario importante de inglés, editor y ensayista, también aplicó su prodigioso intelecto a la teología, y escribió sermones para que los pronunciaran clérigos menos dotados. Muchos intelectuales continuaron siendo cristianos sinceros, pero ahora practicaban sus creencias discreta y educadamente, desaprobando las manifestaciones ruidosas y vulgares de religiosidad o "entusiasmo".

Los escritores británicos volvieron al mito y a lo sobrenatural a finales del siglo XVIII, con los inicios del movimiento romántico. Mientras Wordsworth observaba los paisajes todavía agrestes del Distrito de los Lagos, Gales y otros lugares como expresiones directas de Dios, su amigo y colaborador Coleridge (1772-1834) estaba obsesionado no sólo con la religión, sino también con la brujería, el hermetismo occidental y los antiguos cuentos populares. *The Rime of the Ancient Mariner* [La rima del anciano marinero] (1798), el extraño relato de un marinero que queda sometido a una terrible maldición, es una obra fascinante que hasta nuestros días sigue suscitando nuevas interpretaciones:

13 "And what the dead had no speech for, when living, / They can tell you, being dead: the communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living. / Here, the intersection of the timeless moment / Is England and nowhere. Never and always". *T. S. Eliot: The Complete Poems and Plays*. Londres: Faber, 1969, p. 192. Traducción española: *T. S. Eliot: Poesías reunidas (1909-1962)* (trad. José María Valverde). Madrid: Alianza, 2008, p. 192.



[FIG. 9]
Christopher Lee en el papel protagonista de la película *Drácula* (1958), también conocida en inglés como *Horror of Dracula*

¡Tantos hombres hermosos!
Todos quedaron muertos:
y mil y mil viscosos animales
siguieron vivos, y lo mismo yo[14].

Hacia esa misma época, los escritores de ficción empezaron a concebir obras que ahora llamamos góticas. Los relatos más antiguos son leídos sobre todo por los estudiantes, pero las obras posteriores del mismo tipo son conocidas en el mundo entero, aunque sólo sea a través del cine y la televisión: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Dr Jeckyll and Mr Hyde* [El extraño caso del doctor Jeckyll y míster Hyde] (1886) de Robert Louis Stevenson, y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Junto a las aventuras de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, que también tienen un toque gótico aquí y allá, como *The Hound of the Baskervilles* [El sabueso de los Baskerville] (1901-02), estos son los mitos más sólidos que han creado los escritores británicos. A un nivel más práctico, continúan proporcionando grandes fortunas a los cineastas y a otros artistas que vuelven a ellos una y otra vez. En las décadas de 1950 y 1960, los estudios ingleses Hammer Films estimularon la economía del Reino Unido con sus versiones cinematográficas de éxito internacional de estos relatos, sobre todo con las carismáticas actuaciones de Christopher Lee como el conde Drácula en 1958 y después. [FIG. 9]

Los británicos de la época victoriana y eduardiana también nos legaron cautivadoras criaturas de fantasía, desde los mundos alternativos de *Alice's Adventures in Wonderland* [Alicia en el país de las maravillas] (1865) de Lewis Carroll y, algo menos conocido fuera del Reino Unido, *The Wind in the Willows* [El viento en los sauces] (1908) de Kenneth Grahame: un libro tanto para adultos como para niños, que incluye un extraordinario capítulo sobre el sentimiento inglés de admiración ante la naturaleza, en el que el gran dios Pan se manifiesta en el río Támesis.

14
"The many men, so beautiful! / And they all dead did lie: / And a thousand thousand slimy things / Lived on; and so did I". *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads* (ed. R. L. Brett y A. R. Jones). Londres: Methuen, 1963, p. 19 y nota. Traducción española en: *Poetas románticos ingleses* (trad. José María Valverde y Leopoldo Panero). Barcelona: Backlist, 2010, p. 135.



[FIG. 10]

James Archer, *Le Morte d'Arthur* [La muerte de Arturo], 1860. Óleo sobre cartón, 43,2 x 50,9 cm. Manchester Art Gallery, Manchester

La fantasía sobrenatural es una tradición inglesa tan sólida como la vena satírica, y ha perseverado hasta los siglos XX y XXI en las historias de fantasmas de M. R. James —a menudo considerado el mejor en su género—, en las creaciones épicas de J. R. R. Tolkien y en los cuentos infantiles teológicos de C. S. Lewis como *The Lion, The Witch and the Wardrobe* [El león, la bruja y el armario] (1950). Aún más recientemente, se ha oído hablar de un joven mago inglés llamado Harry Potter...

"¿Y fue Jerusalén aquí erigido...?"
Relatos de identidad nacional

Para acabar esta exposición, un breve vistazo a los mitos ingleses más importantes sobre Inglaterra. Volviendo al extraño poema medieval *Sir Gawain y el Caballero Verde*, no se tiene certeza acerca de su identidad —probablemente era un hombre: apenas había escritoras antes del reinado de Isabel I (1533-1603) y no abundaron hasta el siglo XIX—; sin embargo, quienquiera que escribiera este extraordinario texto, es la única persona que puede competir en grandeza con Chaucer. Su extraña y cautivadora obra se inicia con estas palabras: "Cuando terminó el asedio y asalto de Troya..."[15].

¿Por qué Troya? Es un defecto humano muy común querer que nuestros ancestros hayan sido nobles, valerosos, distinguidos y famosos, y durante muchos años a los británicos les gustaba creer que descendían de los troyanos. En ocasiones llamaban a su país "Nueva Troya". La leyenda describe cómo, cuando Eneas escapó de las ruinas en llamas de su ciudad y se dirigió a Italia, donde fundó Roma, otro troyano llamado Bruto o "Brutus" continuó navegando por el Mediterráneo y siguió hacia el Norte, donde él y su gente fundaron una nueva colonia troyana.

Se trata de un mito interesante, aunque no muy conocido hoy en día. Sin embargo, las estrofas de *Sir Gawain y el Caballero Verde* están pobladas de personajes míticos que siguen resultando muy familiares: el rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda. [FIG. 10]

Muchos escritores ingleses han relatado cuentos artúricos —Thomas Malory en *La muerte de Arturo* (1485), Edmund Spenser en el poema épico isabelino *The Faerie Queene* [La reina de las hadas] (1590-96), Tennyson en el poema épico victoriano *The Idylls of the King* [Idilios del rey] (1856-85), T. H. White en *The Sword in the Stone* [La espada en la piedra] (1938) y Anthony Burgess en *Any Old Iron* [Cualquier hierro viejo] (1988)—; diferentes artistas han reflejado en numerosas pinturas y estampas victorianas la temática artúrica, presente asimismo en incontables programas de televisión y películas, particularmente *Excalibur* (1981), de John Boorman (muchas películas de Boorman, incluso las ambientadas en Estados Unidos, esconden temas artúricos). El único grupo de mitos ingleses que puede competir con el del rey Arturo, o más exactamente complementarlo, son los relatos de Robin Hood.

Ambos conjuntos de mitos explican de diferentes formas una historia idéntica en lo esencial. Hubo una época en que la nación era magnífica; entonces se produjo una terrible debacle; pero puede que algún día vuelva a resurgir. En algunas versiones de la historia artúrica, Arturo y sus caballeros, aparentemente muertos, en realidad sólo están durmiendo en una cueva inglesa y renacerán cuando su nación más los necesite: *Rex quondam, rexque futurus* —rey en otros tiempos y rey futuro—. Los cuentos de Robin Hood generalmente están situados en una versión fantástica del reinado de Ricardo I (también conocido como Ricardo Corazón de León, 1157-99). En esta leyenda el buen rey no está muerto, sino lejos, en las Cruzadas, y ha dejado al mando a su malvado y tirano hermano. Corresponde al noble Robin y a sus hombres —que curiosamente van vestidos de verde como el Hombre Verde— luchar en pro de la justicia y la libertad hasta el regreso del rey.

En síntesis: una época dorada, una caída y una promesa de recuperación. Muchas culturas ostentan una estructura tripartita similar en algún lugar de su mitología, pero en Gran Bretaña reviste una fuerza especial, y en ocasiones se puede atisbar en los lugares más insospechados. Uno de los

15
"Sithen the sege and the assaut watz sesed at Troye... (Since the siege and the assault was ceased at Troy...)". J. R. R. Tolkien y E. V. Gordon (eds.), *Sir Gawain and the Green Knight* (1925), 2ª ed., Norman Davis. Oxford: Oxford University Press, 1967, p. 1. Traducción española: *Sir Gawain y el Caballero Verde. Anónimo del siglo XIV* (trad. Francisco Torres Oliver). Madrid: Ediciones Siruela, 2008, p. 21.

discursos más famosos de todas las obras de teatro de Shakespeare aprovecha este tema, aunque en ninguna parte se mencione explícitamente a Arturo. Es el discurso de Juan de Gante en *Ricardo II*, que se cita con frecuencia —absolutamente fuera de contexto— como un fragmento representativo de elogio nacional:

> Este augusto trono de reyes, esta isla por un cetro sometida,
> esta tierra majestuosa, este sitial de Marte,
> este segundo Edén, este semiparaíso,
> y fortaleza construida por la propia Natura,
> contra la mano infectada de la guerra;
> esta feliz estirpe de hombres, este pequeño mundo,
> esta joya engastada en plata de los océanos,
> que como muralla la protege y la defiende
> —tal un foso que rodeara un castillo—
> contra la envidia de naciones menos venturosas;
> este lugar de bendición, esta tierra, este reino, Inglaterra...[16].

Aquí es donde comúnmente acaba la cita, pero Gante, que está muriendo ante nuestros ojos, no se preocupa tanto de alabar la grandeza de Inglaterra como de lamentar su desaparición. Su amado país, continúa diciendo, está ahora "arrendado... como si fuera una casa"; está "prisionero del oprobio / encadenado por viejos pergaminos emborronados de tinta". Y concluye:

> Aquella Inglaterra que en otros tiempos lo conquistara todo,
> de sí misma ha hecho vergonzosa conquista[17].

El pasado fue glorioso; el presente es escuálido y corrupto; ¿y qué hay del futuro? Gante no lo dice, pero algunos de los que le escuchan esperan que sea glorioso de nuevo. Es un sentimiento profundamente arraigado en la historia del rey Arturo, y —volviendo a nuestro punto de partida— es exactamente la misma historia que subyace bajo las palabras del "Jerusalén" de Blake.

Se ha dicho que los mejores escritores del mundo alcanzan la universalidad a través de lo particular: abordan los inagotables temas del amor y la muerte, el honor y la traición, el terror y la compasión a partir de lo que ven a su alrededor. La Atenas de Esquilo, la Florencia de Dante Alighieri, el París de Charles Baudelaire, la Granada de Federico García Lorca —lugares distintos pero el mismo deseo de verter la experiencia de hombres y mujeres en un lenguaje implantado de un modo exquisito—. Esto es tan cierto en la literatura inglesa como en la literatura de cualquier otra gran nación. Tal vez nuestros escritores se centren en las peculiaridades de una pequeña isla (o archipiélago) septentrional, pero los temas más trascendentales que abordan son comunes a los artistas de cualquier parte: la naturaleza del ser humano.

De este modo, cuando Blake habla de construir "Jerusalén" en "Inglaterra", el segundo nombre es una metáfora tanto como el primero. La "Jerusalén" de Blake no es una ciudad antigua de Oriente Medio, sino el "Buen Lugar" que debemos intentar crear —o, más bien, re-crear—. La "Inglaterra" de Blake abarca el mundo entero y sus gentes. Blake nunca dejó Inglaterra, ni siquiera se alejó mucho de Londres, pero estudiaba las noticias de otras tierras con el mayor interés. Reparó en la Guerra de la Independencia norteamericana, en la Revolución francesa (su famoso poema "El tigre" trata en parte sobre los violentos acontecimientos que tuvieron lugar en Francia), y en los horrores del comercio de esclavos.

16
"This royal throne of kings, this scepter'd isle / This earth of majesty, this seat of Mars, / This other Eden, demi-paradise, / This fortress built by nature for herself / Against infection and the hand of war / This happy breed of men, this little world, / This precious stone set in a silver sea, / Which serves it in the office of a wall / Or as a moat defensive to a house, / Against the envy of less happier lands, / This blessed plot, this earth, this realm, this England...", (Acto II, escena I). *William Shakespeare: the Complete Works*, cit., pp. 644-45. Traducción española: *Ricardo II* (trad. Manuel Ángel Conejero). Madrid: Editorial Cátedra, 2002, pp. 171 y 173.

17
"That England that was wont to conquer others / Hath made a shameful conquest of itself". Ibíd.

"Jerusalén" trata de la necesidad de crear una nueva edad de oro de la justicia, la verdad y la libertad, incluida la libertad erótica (no muchas personas de entre los millones que vieron la película *Carros de fuego*, ganadora de un Oscar en 1981, habrían entendido esa frase de Blake como un llamamiento a la revolución; sin embargo, una revolución era exactamente lo que quería Blake). Al igual que muchos otros grandes escritores ingleses, Blake fue un visionario, y sus visiones constituyen un tesoro común para el mundo entero, no sólo para la gente que vive en una isla que lleva mucho tiempo llena de los dulces rumores de los poetas:

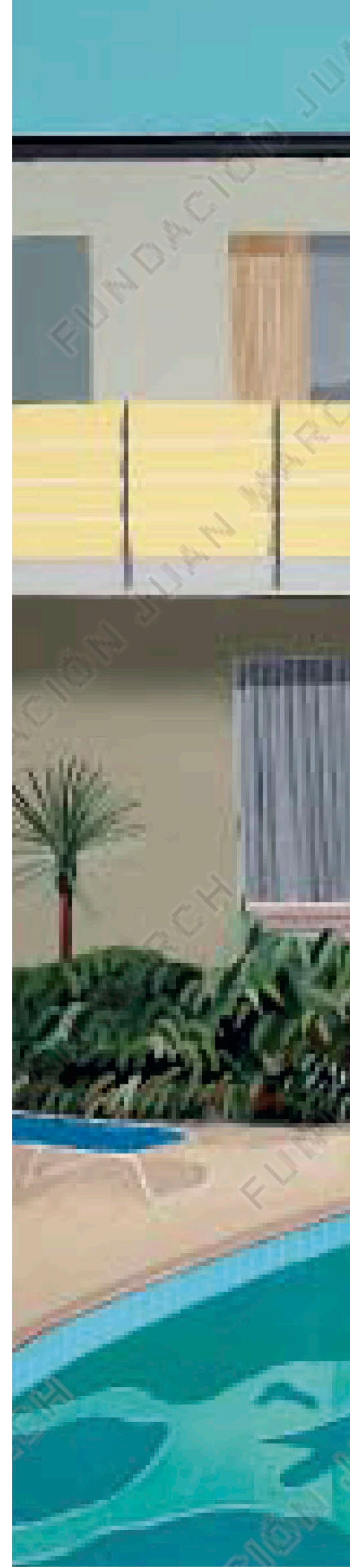
> Traedme mi arco de oro ardiente:
> Traedme mis flechas de deseo:
> Traedme mi lanza: ¡oh nubes fuera!
> ¡Traedme mi Carro de fuego!
>
> No cederé en el Combate Mental,
> No dormirá la Espada en mi mano,
> Hasta que Jerusalén se haya alzado
> En Inglaterra, sus verdes felices tierras[18].

18 "Bring me my Bow of burning gold: / Bring me my Arrows of desire: / Bring me my Spear: O, clouds unfold! / Bring me my Chariot of fire. // I will not cease from Mental Fight, / Nor shall my Sword sleep in my hand / Till we have built Jerusalem / In England's green & pleasant Land". *William Blake: A Selection of Poems...*, cit., p. 162. Traducción española: *Milton, un poema*, cit. p. 110.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

Cada sección incluye una selección de documentos de época y textos históricos.

Las introducciones a cada sección y los comentarios a cada una de las obras en exposición se deben a Richard Humphreys, comisario de la muestra, excepto los correspondientes a Cat. 88, 89, 117 y 118, a cargo de Simon Wilson.



David Hockney
Portrait of Nick Wilder
[Retrato de Nick Wilder], 1966
[detalle de cat. 161]





DESTRUCCIÓN Y REFORMA

1520 — 1620

El ilustrado mecenazgo que dispensa el rey Enrique VIII al pintor alemán Hans Holbein coincide con la ruptura con Roma, que le permitirá divorciarse de su consorte española, Catalina de Aragón, y casarse con Ana Bolena. Enrique es un importante benefactor de las artes y la enseñanza, así como compositor y poeta por mérito propio. Para trabajar junto a Holbein llegan a Inglaterra otros destacados artistas europeos, entre ellos el florentino Pietro Torrigiano, contemporáneo de Miguel Ángel en la Academia Lorenzo de' Medici y afamado escultor de tumbas y bustos. Hasta principios del siglo XVIII en el ámbito de las artes plásticas británicas predominarán los artistas extranjeros.

A la disolución de los monasterios llevada a cabo por Enrique VIII en las décadas de 1530 y 1540 sigue una destrucción aún mayor durante el reinado de su hijo, Eduardo VI. El programa iconoclasta del rey Eduardo es aún más riguroso que los emprendidos en la misma época en otros países protestantes. El daño infligido se puede apreciar en los fragmentos de una escultura de alabastro del siglo XIV procedente de una pequeña iglesia de Bedfordshire. Por sus vehementes ataques a la cultura visual católica, Eduardo mereció el apelativo de "Josías", rey del Antiguo Testamento que destrozaba ídolos falsos. El breve periodo del reinado de María I la Católica hizo poco para reparar los daños causados.

En deuda directa con las miniaturas de Holbein y con su sutil estilo pictórico están los grandes miniaturistas isabelinos y jacobinos Nicholas Hilliard e Isaac Oliver. Las diminutas imágenes, pintadas sobre vitela pegada en fragmentos de barajas de cartas, se montaban normalmente dentro de preciosos relicarios y servían para lucimiento de unos pocos elegidos que los llevaban a modo de joya. Las miniaturas pasan así a formar parte de una compleja y reservada cultura cortesana. En las pinturas al óleo de Robert Peake y William Larkin se aprecia la estética de la miniatura, llevada a un extremo que raya lo increíble.

La figura principal de la pintura isabelina tardía es Marcus Gheeraerts II, miembro de una dinastía de artistas de Brujas llegados a Inglaterra en la década de 1560 como refugiados religiosos. Las relaciones entre Inglaterra y los Países Bajos eran muy estrechas debido a los lazos forjados a través del comercio, la cultura y la religión. Gheeraerts fue probablemente el primer pintor que trabajó sobre lienzo en Inglaterra; hasta ese momento los artistas pintaban sobre tablas de madera.

Las pinturas al óleo y las miniaturas se creaban para una élite. En Inglaterra, tras la Reforma, la mayoría de la gente tenía acceso a la imaginería iconográfica a través de toscas pinturas murales en casas y hosterías o de obras impresas, que representaban temas religiosos, morales o tradicionales. Prácticamente todas las imágenes estaban vinculadas a un texto, sobre todo a las palabras de la Biblia. Las que disfrutaban de mayor difusión eran los grabados en madera de *Acts and Monuments* [Actas y monumentos] (1563) de John Foxe, también conocido como *The Book of Martyrs* [El libro de los mártires]. Estas imágenes, a menudo truculentas, pretendían reafirmar la solidez protestante en una época de gran tensión religiosa, y se guardaron en la mayoría de las iglesias hasta el siglo XIX. Probablemente las ilustraciones habían sido realizadas por artistas extranjeros como Gheeraerts.

PIETRO TORRIGIANO
HANS HOLBEIN EL JOVEN
NICHOLAS HILLIARD
ISAAC OLIVER
MARCUS GHEERAERTS II
ROBERT PEAKE EL VIEJO y taller
WILLIAM LARKIN
TALLER DE MILEMETE
CORNELIUS BOEL
THEODOR DE BRY
JOHN WHITE
JODOCUS HONDIUS

Robert Peake el Viejo y taller
Catherine Carey, Countess of Nottingham [Catherine Carey, condesa de Nottingham], c 1597
[detalle de cat. 7]

DESTRUCCIÓN Y REFORMA

1520 — 1620

Y que sea asimismo decretado por la autoridad antes mencionada, que toda persona o personas, con independencia de su patrimonio, título o condición, ya tengan él, ella o ellos entidad política o jurídica, que tengan en el presente, o tuvieren en el futuro en su poder cualesquiera libros o escritos del tipo antes mencionado, o cualesquiera imágenes en piedra, madera, alabastro o barro, talladas, esculpidas o pintadas, que hasta este momento hayan sido extraídas de cualquier iglesia o capilla, o que todavía se hallen en cualquier iglesia o capilla, y que antes del último día del mes de junio próximo dicha persona o personas no hubieran desfigurado y destrozado o no hubieran causado la desfiguración y destrucción de dichas imágenes y de todas y cada una de ellas, deberán ser condenadas por ello y penalizadas, y pagarán al Rey nuestro Señor Soberano veinte chelines por la primera infracción, y por la segunda infracción deberán ser penalizadas y pagarán, siendo por ello condenadas legalmente, cuatro libras, y por la tercera infracción incurrirían en pena de reclusión a voluntad del Rey.

Ley del Parlamento, enero 1550 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, pp. 116-17).

Igualmente guiados por el deseo natural que mueve a toda clase de súbditos, tanto nobles como miserables, a requerir el retrato y la figura de Su Majestad la Reina, un gran número de pintores y grabadores, y algunos impresores, han intentado e intentan a diario, de diversas formas, a través de la pintura, el grabado y la impresión, llevar a cabo retratos de Su Majestad, en los que ha quedado claramente demostrado que hasta ahora ninguno ha plasmado adecuadamente la representación fiel de la persona de Su Majestad, sino que en su mayor parte han errado, ya que por ello se han presentado quejas a diario entre los súbditos más afectos a Su Majestad, hasta el punto de que, para resarcir de ello a Su Majestad, recientemente han sido puntual y desafortunadamente demandados a través de los letrados de la Corona, y otros de su nobleza, con motivo de la gran confusión aquí provocada, no sólo para impedir que algún pintor especialmente tramposo pueda tener acceso a Su Majestad para obtener la fiel representación de Su Majestad, por lo que ha estado absolutamente contrariada por su propia buena disposición, sino también para prohibir que, de cualquier forma, otras personas dibujen, pinten, graben o retraten a la persona o el rostro de Su Majestad durante cierto tiempo hasta que se establezca un patrón [modelo o prototipo] y ejemplo perfecto, el mismo que habrán de seguir otros.

Proclama Real, 1563 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, p. 124).

Esto me trae a la memoria las palabras y el razonamiento de Su Majestad cuando por primera vez me presenté ante Su Alteza para dibujarla y, tras manifestar cómo se había percatado de las grandes diferencias de sombreado en las obras y en los diversos dibujantes de varias naciones, y de que los italianos, [que] tenían fama de ser los más ingeniosos y de dibujar mejor, no ensombrecían, me preguntó la razón de ello, viendo que la mejor manera de representación no requería sombras, sino más bien la luz natural; a lo cual yo asentí [y] afirmé que desde luego las sombras en los retratos estaban originadas por la sombra del lugar o porque la única vía de entrada de la luz fueran unas ventanas pequeñas o altas, lo que muchos trabajadores codician para trabajar, porque les facilita la visión, y les permite un trazo más grueso y más claro que resulta más visible y logra que la obra se vea bien desde lejos, lo cual no es necesario en la pintura de miniaturas, que está pensada para ser contemplada necesariamente en la mano, cerca del ojo. En este punto Su Majestad mantuvo la lógica, y por tanto para este propósito escogió para sentarse el pasaje descubierto de un magnífico jardín, donde no había ningún árbol cerca, ni sombra alguna, salvo que el cielo es más claro que la tierra, de modo que sólo queda la pequeña sombra que proviene de la tierra. Esta curiosa petición de Su Majestad ha mejorado mi criterio enormemente, así como otras cuestiones similares sobre arte formuladas por Su Excelentísima Majestad, de las que debería hablar o escribir un erudito más capacitado.

Nicholas Hilliard, *The Art of Limning* (1600) (ed. R. K. R. Thornton y T. G. S. Cain). Manchester: Fyfield Books, Carcanet Press, 1992 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, pp. 125-26).

Así pues desearía que, de tal modo, nadie se inmiscuyera en la pintura de miniaturas, salvo únicamente caballeros, puesto que se trata de una suerte de pintura refinada, con menor sometimiento que cualquier otra, ya que uno puede abandonarla a su voluntad, sin que sus colores o su obra sufran daño alguno por ello. Además es un secreto; un hombre puede practicarla, y difícilmente será apercibido por su gente; es de uso agradable y limpio, y es diferente a cualquier otro tipo de pintura o dibujo, además de no ser una tendencia habitual entre los hombres corrientes, ya sea en el mobiliario de los hogares, en el diseño de tapices o edificios, o en cualquier otro trabajo de esta clase, y sin embargo destaca sobre todo tipo de pintura en varios aspectos, pues proporciona un verdadero lustre a las perlas y piedras preciosas, y se trabaja con los propios metales del oro o la plata, que enriquecen y ennoblecen la obra tanto que incluso pareciera que el objeto en sí fuera obra de Dios y no del hombre, siendo la más adecuada para el embellecimiento de los libros de princesas o para guardar alhajas de oro, y para la imitación de las flores más naturales y las criaturas más bellas en los colores más delicados y puros, y está al servicio de las personas nobles que se reúnen en pequeños grupos y en privado y que requieren los retratos y las imágenes de sus personas.

Nicholas Hilliard, *The Art of Limning* (1600) (ed. R. K. R. Thornton y T. G. S. Cain). Manchester: Fyfield Books, Carcanet Press, 1992 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres y Nueva York: Longman, 1988, p. 145).







1 Artista(s) anónimo(s)

Virgen con el Niño; Pietà; Cristo con la Cruz a cuestas; figura no identificada, 1350-1475

Alabastro, aprox. 50 x 30 cm c/u
Blunham Parish Church, Bedfordshire



Estos fragmentos de alabastro —una Virgen con el Niño, una Pietà, un Cristo con la Cruz a cuestas y una figura arrodillada sin identificar (posiblemente un santo o Cristo en el huerto de Getsemaní)— fueron encontrados en el suelo de una iglesia parroquial medieval de Blunham, en Bedfordshire, durante unas obras de restauración en el siglo XIX. Las personas que las enterraron lo hicieron probablemente con la esperanza de que una futura vuelta a Roma permitiera su recuperación, reparación y restablecimiento en la iglesia.

Antes del siglo XV, la mayor parte de la escultura religiosa se trabajaba en piedra o madera; sin embargo, hacia 1400 era posible disponer de alabastro mineral de las canteras de Derbyshire y alrededores, un material blando y fácil de tallar; los "alabastreros" tallaban imágenes devotas como estas, que normalmente eran más baratas que las obras en piedra o madera. Probablemente se colocarían en un sencillo marco de piedra o madera elaborado en la iglesia. Los talleres de Nottingham, cercanos a las canteras más importantes, exportaban a toda Europa estatuas, relieves y retablos de alabastro. Cuando, a mediados del siglo XVI, la Reforma inglesa derivó en la prohibición y destrucción de imágenes religiosas, este comercio se interrumpió y los talleres de alabastro centraron su actividad en los monumentos funerarios. Las piezas de Blunham todavía conservan restos de la pintura y los dorados que a menudo cubrían el alabastro, aunque con frecuencia se dejaban libres amplias zonas, de modo que se pudiera contemplar la belleza traslúcida de la piedra.

2 PIETRO TORRIGIANO

(Florencia, 1472-Sevilla, 1528)

John Colet, 1518

Vaciado de busto de escayola, 83,8 x 65 x 26 cm
National Portrait Gallery, Londres

John Colet (1467-1519), erudito y teólogo humanista, fue profesor en Oxford, donde hizo amistad con Erasmo, en el que influyó profundamente por su gran sabiduría, sus amplios conocimientos humanísticos—estaba familiarizado con pensadores italianos como Pico della Mirandola— y el carácter precursor de sus ideas acerca del celibato y la confesión auricular, cuestiones hacia las que se mostraba receloso a pesar de ser devoto católico romano. Nombrado deán de la catedral de San Pablo en Londres, utilizó su cargo y los sermones populares para fomentar actitudes modernas hacia la religión. En 1512 fundó St Paul's School, que sigue siendo una de las más prestigiosas de Gran Bretaña. Por sus ideas liberales fue acusado de hereje, pero recibió el apoyo tanto del rey Enrique VIII como del arzobispo de Canterbury.

El escultor florentino Pietro Torrigiano fue invitado a Inglaterra para realizar la magnífica tumba del rey Enrique VII y su esposa Isabel de York en la abadía de Westminster (1509-17). Posteriormente talló, para esa misma abadía, un altar, un retablo y un baldaquino enormes, que en la década de 1640 serían destrozados por los iconoclastas. Para llevar a cabo esta tarea solicitó la ayuda del escultor Benvenuto Cellini, pero, al parecer, a este le disuadió el temperamento irascible de Torrigiano —se dice que, en una pelea, le había roto la nariz a Miguel Ángel— así como el carácter de los ingleses, a quienes consideraba salvajes. Torrigiano pasó los últimos años de su vida trabajando en Sevilla y murió en una cárcel de la Inquisición tras destruir una escultura de san Jerónimo tallada por él mismo.



3 HANS HOLBEIN EL JOVEN

(Augsburgo, 1497/8-Londres, 1543)

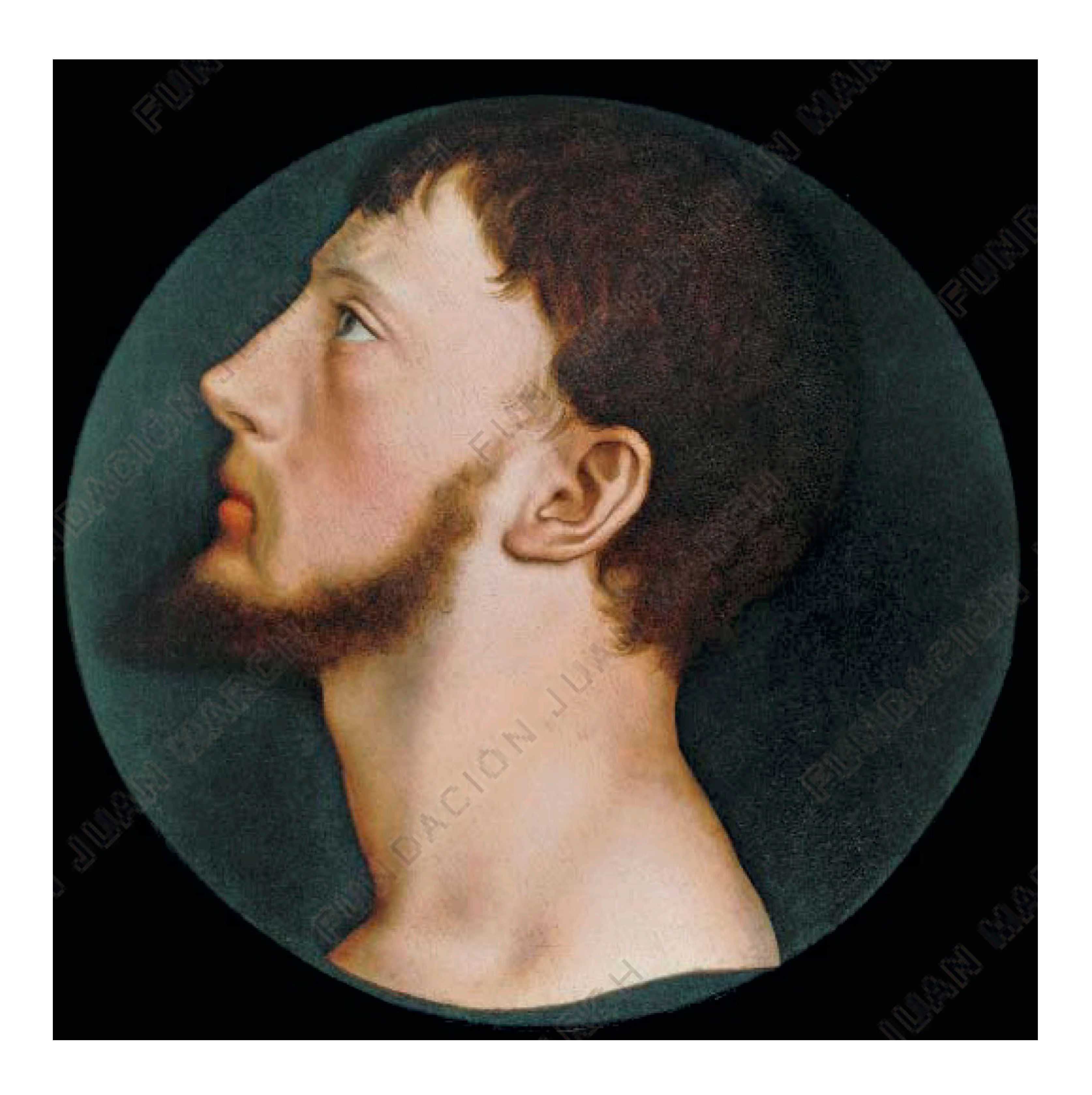
Sir Thomas Wyatt the Younger
[Sir Thomas Wyatt el Joven], c 1540-42

Óleo sobre tabla, 32 cm diámetro
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

Esta imagen de perfil de Thomas Wyatt es el primer retrato realizado totalmente *all'antica* en la pintura inglesa, y el único retrato conocido de la etapa inglesa de Hans Holbein que pertenece todavía a un coleccionista privado. En 2007, el comité de admisión de obras de la Feria de Arte y Antigüedades (TEFAF) corroboró que se trataba de un auténtico Holbein.

Es posible que, para este trabajo, Holbein se inspirara en un anillo de camafeo con el perfil de Julio César que poseía el padre, Thomas Wyatt el Viejo, cortesano y famoso poeta clasicista. Holbein trabajó sobre un soporte de roble del Báltico y empleó una capa doble del costoso pigmento azurita, que rodea al modelo otorgándole un contorno definido. La piel tiene un acabado muy pulido, como esmaltado. Thomas Wyatt (1521-54) fue un soldado que se opuso firmemente a la propuesta de matrimonio de la reina católica María Tudor con el rey Felipe II de España. En 1554 dirigió una rebelión en el muy protestante condado de Kent y avanzó sobre Londres, donde fue derrotado por las fuerzas del gobierno. Wyatt fue colgado en Tower Hill, y muchos, que lo consideraban un mártir, empaparon sus pañuelos con su sangre.

Hans Holbein nació en Augsburgo y se formó en el estudio de su padre. En Basilea se dedicó a las artes decorativas y al retrato; en 1523 pintó tres retratos de Erasmo. Establecido en Inglaterra en 1532, realizó numerosos retratos de la familia real, la nobleza y otras figuras importantes de la sociedad inglesa, como las familias de Thomas More y Wyatt.



4 NICHOLAS HILLIARD
(Exeter, 1547-Londres, 1619)

Mary Herbert, Countess of Pembroke
[Mary Herbert, condesa de Pembroke], 1590

Acuarela sobre vitela, 5,4 cm diámetro
National Portrait Gallery, Londres

Mary Herbert, condesa de Pembroke (1561-1621), prima de Lucy Harington [CAT. 9], fue una importante escritora y mecenas. Al igual que su prima, había recibido una educación calvinista y una sólida formación humanística, que le permitió traducir, entre otros, a Petrarca. Además, instaló un laboratorio de química en su casa de campo, Wilton House, en Wiltshire, que se convirtió en un importante centro para científicos, escritores e intelectuales. Fue ella quien sugirió a su hermano, Philip Sidney, que escribiera su famosa y extensa obra pastoral en prosa, *Arcadia* (1590), obra que este le dedicó y que en gran parte había escrito en Wilton. En 1593, ella misma redactaría una versión revisada del texto. Junto con su hermano trabajaría también en una traducción métrica de los Salmos. Fallecido en 1586 en los Países Bajos, Philip se convirtió en un héroe nacional. A la elegía que Mary le dedicó pertenecen estos versos:

> Miles de pájaros de celestiales nidadas,
> alegremente le cantan noche y día:
> Y con notas extrañas, por él bien descifradas,
> le arrullan adormeciéndole cual angelical ambrosía:
> Durante sus dulces sueños se le aparecerán
> bellezas inmortales que ningunos ojos verán.
>
> ("The Dolefull Lay of Chlorinda" (1595), versos 73-78, en Mary Sidney Herbert Pembroke, *The Triumph of Death and Other Unpublished and Uncollected Poems* (ed. G. F. Waller). Salzburgo: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1977, pp. 176-79).

En esta miniatura Mary luce un excepcional collar de perlas cuyas cuentas blancas aparecen manchadas de negro. Hilliard pintó las perlas con reflejos de plata bruñida, que, al oxidarse, se fue ennegreciendo.

El padre de Nicholas Hilliard era un notable orfebre de Exeter, Devon. Ferviente protestante, durante el reinado de la reina católica María I de Inglaterra, abandonó el país y se instaló en la Ginebra calvinista. Hilliard aprendió francés y más tarde viviría y trabajaría en Francia durante varios años. De regreso en Inglaterra, empezó a trabajar con Robert Brandon, orfebre de la reina Isabel I, con el que aprendió a grabar el metal y a copiar dibujos impresos, unas prácticas que configuraron su forma de pintar. Durante los siete años de aprendizaje, Hilliard entró en contacto con clientes que adquirían engastes de oro para sus miniaturas y empezó a pintar sus propios retratos. Siguió una doble carrera profesional en orfebrería y pintura de miniaturas. Experimentó con formatos ovalados y rectangulares, así como con técnicas lineales y de sombreado. A través de Robert Dudley, conde de Leicester, Hilliard pintó a la reina Isabel en varias ocasiones, y al parecer mantuvo una estrecha relación intelectual con ella. Retrató a muchas figuras destacadas de la corte y del ámbito cultural de su época. Trabajaba sobre una mesa, en un estudio luminoso y bien ventilado, a pocos metros de sus modelos, y en ocasiones en el exterior, en un jardín. Tuvo muchos aprendices, entre ellos Isaac Oliver [CAT. 5], y algunas alumnas, a menudo mujeres de ilustre cuna.

5 ISAAC OLIVER
(Rouen, antes de 1568-Londres, 1617)

A Lady, formerly called Catherine, Countess of Suffolk
[Una dama, antiguamente llamada Catherine, condesa de Suffolk], c 1600

Acuarela sobre vitela, 1 cm altura
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE

Como ocurre con la mayoría de las miniaturas, esta imagen de una mujer desconocida sugiere un mundo de delicadeza y refinamiento extraordinarios. Entre los miembros de la corte era frecuente regalar o intercambiar miniaturas, normalmente ocultas en el interior de una joya. En su tratado *The Art of Limning* [El arte de la pintura de miniaturas], todavía inédito a su muerte en 1619, Nicholas Hilliard insistía en que el miniaturista trabajara en un ambiente libre de polvo y que sólo vistiera con seda para evitar que las partículas se adhirieran a su ropa. El pintor debía evitar también humos, ruidos u olores, y proceder siempre como un caballero. Se requería un cuidado máximo a la hora de escoger los pigmentos y los pinceles más apropiados. De hecho, la palabra miniatura procede del término latino *minium* [bermellón], que es la capa de pintura roja al plomo que se aplicaba sobre el papel vitela pegado al cartón; sobre ella el artista aplicaba sus colores, que imitaban a los de las joyas.

Isaac Oliver era hijo de unos hugonotes franceses que se trasladaron a Londres en 1568 huyendo de la persecución de los protestantes. En 1602 se casó con la hija de Marcus Gheeraerts. Se formó con Nicholas Hilliard, aunque su obra posterior muestra la influencia del arte francés e italiano, sobre todo en su empleo del claroscuro, una técnica que Hilliard consideraba anatema. Durante el reinado de Jacobo I su trabajo era muy solicitado y pintó retratos de la reina Ana de Dinamarca, del príncipe Enrique de Gales y de otras figuras destacadas de la corte.





6 MARCUS GHEERAERTS II
(Brujas, 1561/2-Londres, 1636)

Anne, Lady Pope with her children
[Anne, lady Pope con sus hijos], 1596

Óleo sobre lienzo, 203,6 x 121,7 cm
Colección privada. Cortesía de Nevill Keating Pictures

Anne Pope (1561-1625) era la hija de Owen Hopton, gobernador de la Torre de Londres, que estaba a cargo de los presos más importantes de la época, supervisaba todas las torturas y controlaba la armería. El retrato muestra a Anne, de 35 años, con sus tres hijos: Thomas, Henry y Jane, fruto de su primer matrimonio con Enrique, tercer barón de Wentworth. Viste un corpiño blanco con mangas con un atavío negro sin mangas y abierto. Un año antes del encargo de este retrato, Anne se había casado con William Pope of Wroxton, que posteriormente sería primer conde de Downe. Anne está embarazada —es de suponer que se trata del primer hijo con su segundo marido—, estado que resalta la abundancia de perlas. El retrato enaltece la fertilidad de Anne y los nuevos lazos familiares. El embarazo era un estado peligroso para las mujeres de la época, y el retrato también servía para dejar constancia de su apariencia en caso de que muriera durante el parto. Gheeraerts estaba especializado en imágenes de este tipo en un país que, en mayor medida que otros, ensalzaba el embarazo en los retratos.

Nacido en los Países Bajos, Marcus Gheeraerts fue un refugiado protestante de la represión religiosa del duque de Alba. Se mudó a Londres en 1558 con su padre, también artista. Formaba parte de un importante grupo de artistas e intelectuales exiliados en Londres y pudo haber simpatizado con la secta religiosa conocida como “La familia del amor”. Gheeraerts se convirtió en el retratista de élite más destacado de Inglaterra en la década de 1590, época en la que pintó muchos retratos de cuerpo entero, individuales y de grupo. Aunque sin duda fue objeto de sospecha y envidia por parte de los miembros de la Painter-Stainers’ Company [Compañía de Pintores-Tintores] —que representaba a todo tipo de pintores locales—, posteriormente sería nombrado ciudadano de honor de la compañía.

7 ROBERT PEAKE EL VIEJO (Lincolnshire, c 1551-Londres, c 1619)
y taller

Catherine Carey, Countess of Nottingham
[Catherine Carey, condesa de Nottingham], c 1597

Óleo sobre lienzo, 198 x 137 cm
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

Esta pintura, que representa a la camarera mayor de Palacio —aunque durante un tiempo se creyó que se trataba de la reina Isabel I—, es tal vez el retrato femenino de cuerpo entero de la época isabelina más espectacular que se conoce. El traje está bordado con hilos multicolores, incluidos el oro y la plata, y decorado con innumerables insectos, flores y hojas, además de imágenes emblemáticas como obeliscos y serpientes. La mayoría de estos detalles debió de pintarlos un artesano especializado. Posiblemente muchas de las joyas pertenecían a la reina. Catherine Carey (c 1547-1603) era la hija mayor de Henry Carey, primer barón de Hunsdon, primo carnal de la reina Isabel y uno de sus favoritos. Catherine se casó con Charles Howard —posteriormente segundo barón Howard de Effingham y primer conde de Nottingham—, una de las personalidades militares y políticas más importantes de la época; en 1588, año del enfrentamiento con la Armada Invencible española, estaba al mando de la marina inglesa, y en 1596 dirigió la campaña de Cádiz contra el rey Felipe II de España. En reconocimiento por estas victorias, en 1597, fecha probable de este retrato, fue nombrado conde de Nottingham. La joya en forma de ancla del pelo de Catherine es sin duda una alusión a la carrera de su marido.

Robert Peake el Viejo se formó en la Goldsmiths’ Company [Compañía de orfebres] en la década de 1570; en 1604 fue nombrado pintor del heredero al trono, el príncipe Enrique, y en 1607 pintor oficial del rey Jacobo I. Peake tenía una relación estrecha con Marcus Gheeraerts II [CAT. 6] e Isaac Oliver [CAT. 5], y junto con ellos fue uno de los pintores más célebres de finales del periodo isabelino y del reinado de Jacobo I, época en la que se especializó en retratos de una complejidad y acabado extraordinariamente minuciosos. Diseñador de escenografías teatrales, Peake encargó una traducción de los Libros I-V de la *Arquitectura* de Sebastiano Serlio, que dedicó al príncipe Enrique en 1611.

8 WILLIAM LARKIN
(Londres, c 1580/5-1619)

Jane, Lady Thornhagh, 1617

Óleo sobre tabla, 114 x 84 cm
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

En esta pintura sobre tabla extraordinariamente bien conservada, la mano izquierda de la modelo posada sobre su vientre podría indicar que está embarazada de su primer hijo, Francis, nacido el mismo año en que se pintó el cuadro. En los retratos de este periodo era frecuente que los artistas británicos ensalzaran el embarazo [CAT. 6]. Entre los motivos del traje, minuciosamente bordado, hay monstruos marinos y aves y flora acuáticas que emergen de las ondas del agua. El cuerpo del vestido está decorado con pájaros carpinteros de cresta carmesí, insectos, uvas y flores con lentejuelas de plata, así como dibujos de hilo dorado que forman remolinos; el escote es bajo, dejando a la vista la piel lechosa y las venas azules. Lady Thornhagh (c 1600-61) era la hija mayor de John Jackson, un abogado del rey Jacobo I, y su esposa Elizabeth Savile. Se casó con Francis Thornhagh, que sería gobernador civil de Nottinghamshire; durante la guerra civil fue parlamentario y estuvo al frente de un regimiento de caballería. Murió en 1643.

William Larkin es una figura misteriosa de la que apenas se sabe nada. Nació en Londres y perteneció a la Painter-Stainers' Company, pero nunca tuvo un cargo oficial en la corte. En una época se le conoció como "El maestro de la cortina", por las lujosas cortinas y alfombras de sus pinturas. Con un estilo casi de miniaturista trabajaba los detalles, las formas delicadas y la luminosidad de las superficies. Al igual que Nicholas Hilliard y Robert Peake, Larkin murió en 1619, poniendo fin a la estética de la época isabelina; poco después, la llegada de Van Dyck contribuiría a transformar el género del retrato en Inglaterra.

9 Artista anónimo

Lucy Harington, Countess of Bedford
[Lucy Harington, condesa de Bedford], c 1620

Óleo sobre lienzo, 222 x 150 cm
Sidney Sussex College, Cambridge.
Donación de Dr. David Fyfe, 2010

Lucy Harington, condesa de Bedford (1580-1627), fue una de las mecenas más importantes de la época de Jacobo I. Apoyó a escritores como John Donne y Ben Jonson, y apareció en dos elaboradas mascaradas escritas por este último para la corte, *The Masque of Blackness* [La mascarada de la negrura] (1605) y *The Masque of Beauty* [La mascarada de la belleza] (1608). Era de una gran belleza y se decía que había actuado en algunas de las mascaradas con el pecho desnudo, a pesar de ser una calvinista comprometida. También fue mecenas del gran compositor John Dowland, que le dedicó su *Second Book of Songs* [Segundo libro de canciones] (1600). La condesa legó su considerable biblioteca y los libros de su hermano John al puritano Sidney Sussex College de Cambridge, del que su padre había sido fundador e importante benefactor.

Esta pintura, obra de un desconocido artista anglo-flamenco del grupo de los que desplazaron a Gheeraerts en la década de 1610, muestra a una condesa formal y adulta en el estudio de su casa en Twickenham, cerca de Londres. Como sugiere la cabeza apoyada sobre su mano derecha y su lúgubre vestido negro, se la representa como una persona muy leída, intelectual e incluso melancólica. El jardín que se ve a través de la ventana, diseñado por ella, es el lugar donde se desarrollaba uno de los poemas más famosos de John Donne, "Twickenham Garden" [El jardín de Twickenham], que empieza así:

> Marchitado por suspiros, y en lágrimas anegado,
> he venido a este lugar buscando la Primavera...
>
> (John Donne, *Canciones y Sonetos.* Ed. bilingüe, Purificación Ribes. Madrid: Cátedra, 1996, p. 255).

Anne, Lady Pope with her children [Anne, lady Pope con sus hijos], 1596


ROBERT PEAKE EL VIEJO y taller

Catherine Carey, Countess of Nottingham [Catherine Carey, condesa de Nottingham], c 1597





10 TALLER DE MILEMETE (c 1320-c 1335)

Salterio, Reino Unido, Oxford (?), c 1330-35, folio 153

Pergamino. Libro: 27,2 x 18,9 x 6,2 cm
Sidney Sussex College, Cambridge

La presencia, en la Letanía, de los infrecuentes nombres de santos del condado de Devon, Petroc, Brannoc y Sativola, parece indicar que este salterio fue iluminado en Oxford, hacia 1330-35, por artistas del taller de Milemete para un cliente de la diócesis de Exeter, Devon. Cada uno de los apartados principales del Salterio lleva una cenefa que representa uno de los grados de la jerarquía celestial. En la parte inferior de esta página aparecen representadas las santas vírgenes Clara de Asís, Eteldreda (Audrey) de Ely, Catalina de Alejandría, Margarita de Escocia y Ágata. El tipo de letra es gótica libraria (*textualis*).

La iconoclastia de la Reforma en Inglaterra derivó en la destrucción de multitud de obras de arte religioso [cf. CAT. 1]. En este caso, un propietario protestante desfiguró —en sentido literal, ya que borró sus rostros— las imágenes y canceló en la Letanía todas las invocaciones a los santos, para impedir que el libro se empleara en el culto "idólatra". Los ojos fueron uno de los objetivos principales de ataques de este tipo, ya que se les atribuía el peligroso poder de atraer la mirada del fiel vulnerable y supersticioso.

11 Artista anónimo

Libro IX de John Foxe, *Acts and monuments (The Book of Martyrs)* [Actas y monumentos (El libro de los mártires)], 1563-70 (edición de 1632)

Entalladura. Libro: 36,5 x 24,5 x 7 cm
Sidney Sussex College, Cambridge

John Foxe (1517-87), exiliado durante el reinado de María I de Inglaterra, publicó sus *Acts and monuments* en 1563 y, de la noche a la mañana, se convirtió en una celebridad literaria. El enorme libro, con sus imágenes a menudo truculentas, se centra en el sufrimiento de los mártires protestantes durante el reinado de María. En las iglesias parroquiales se colocaba un ejemplar encadenado para reforzar el apoyo a la nueva iglesia anglicana y para que funcionara como advertencia contra el catolicismo. En una cultura que recelaba tanto de la iconografía religiosa, las imágenes grabadas en madera ejercían una gran influencia y hasta el siglo XIX fueron las representaciones más familiares para los ingleses. Esta imagen del libro noveno muestra, en su parte superior, la expulsión de los católicos, que huyen en barco mientras sus imágenes son retiradas y quemadas en una hoguera; debajo, a la derecha, se ve el interior de una iglesia "expurgada"; a la izquierda, el joven rey Eduardo VI hace entrega de la Biblia a los prelados.

14 CORNELIUS BOEL (Amberes c 1580-c 1621)

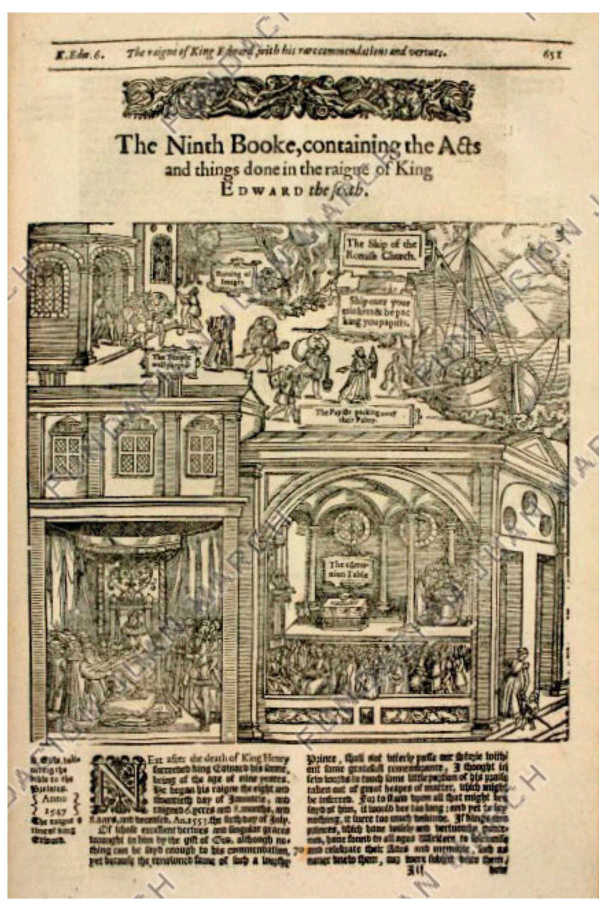
Portada de *THE HOLY BIBLE, Containing the Old Testament, AND THE NEW: Newly Translated out of the Original tongues: & with the former Translations diligently compared and revised, by his Majesties special Commandment* [Sagrada Biblia. Con el Antiguo Testamento y el Nuevo. Traducida nuevamente de sus lenguas originales, y minuciosamente revisada y comparada con las anteriores traducciones, por especial encargo de Su Majestad], 1611 (edición de 1612)

Aguafuerte y buril. Libro: 23,7 x 18,7 x 8 cm
Sidney Sussex College, Cambridge

La denominada "Biblia del rey Jacobo" fue una tarea encomendada en 1604 por el rey Jacobo I a una comisión de 47 eruditos, que se encargaron de traducir los textos del Antiguo Testamento hebreo y del Nuevo Testamento griego. El propósito era presentar una versión para uso en las iglesias que contara con la aprobación tanto de los protestantes conservadores como de aquellos más radicales. Junto con el *The Book of Martyrs* de Foxe y el escudo de armas real, la portada de Cornelius Boel fue tal vez la que hasta el siglo XIX se veía con mayor frecuencia en las iglesias inglesas. En la parte superior, bajo el Tetragrámaton y la paloma del Espíritu Santo, están representados san Pedro y san Pablo rodeados por los demás apóstoles; flanqueando el texto, las imágenes de Moisés y Aarón.


Ecce dabit voci sue vocem virtutis: date gloriam deo sup israel: magnificentia eius et virtus eius in nubibus. Mirabilis deus in sanctis suis: deus israel ipse dabit virtutem et fortitudinem plebi sue benedictus deus.
Salvum me fac deus quoniam intraverunt aque: usque ad animam meam. Infixus sum in limo profundi: et non est substancia. Veni in altitudinem maris: et tempestas demersit me. Laboravi clamans rauce facte sunt fauces mee: defecerunt oculi mei dum spero in deum meum. Multiplicati sunt super capillos capitis mei: qui oderunt me gratis. Confortati sunt qui persecuti sunt

10


K. Edw. 6. The raigne of King Edward, with his rare commendations and vertues. 651

The Ninth Booke, containing the Acts and things done in the raigne of King EDWARD the sixth.

K. Edw. 6. Anno 1547. The raigne & time of king Edward.

NExt after the death of King Henry succeeded king Edward his sonne, being of the age of nine yeares. He began his raigne the eight and twentieth day of Ianuarie, and raigned 6. yeres and 5. moneths, and 8. dayes, and deceased. An. 1553. the sixth day of Iuly.

Of whose excellent vertues and singular graces wrought in him by the gift of God, although nothing can be sayd enough to his commendation, yet because the renowned fame of such a worthy Prince, shall not utterly passe our handes without some gratefull remembrance, I thought in few wordes to touch some little portion of his praise, taken out of great heapes of matter, which might be inferred. For to stand upon all that might be sayd of him, it would bee too long: and yet to say nothing, it were too much unkinde. If kings and princes, which have ... vertuously governed, have found in all ages Writers to solemnise and celebrate their Actes and memorie, such as never knew them, nor were subiect unto them,

11



14

12 Artista anónimo

April [Abril], en Edmund Spenser, *The Shephearde's Calendar* [El calendario del pastor]. Londres: Hugh Singleton, 1579 (edición de 1581), folio 12

Entalladura. Libro: 20 x 15 x 1 cm
The British Library, Londres

The Shephearde's Calendar, en cuya portada hay una dedicatoria al poeta y soldado Philip Sidney, fue el primer poema importante de Spenser (1552-99). Esta obra pastoril, heredera de las Églogas de Virgilio, describe la vida del pastor Colin Clout a lo largo de los meses del año. Con intención de promover la idea de un modelo de literatura nacional, el autor empleó un estilo deliberadamente arcaico, que armoniza bien con la rústica sencillez de la mayoría de las estampas que ilustran cada uno de los meses. Se desconoce la autoría de estas, aunque casi con toda certeza son obra de grabadores ingleses. Se pueden apreciar tres manos distintas, todas con el estilo característico de los diseños flamencos de la década de 1540. En la imagen de "Abril", el mes de la diosa Venus, con la figura astrológica de Tauro en el cielo, aparece "Eliza" (es decir, Elizabeth, la reina Isabel) luciendo un elaborado vestido, acompañada de once asistentes, cuatro de ellos haciendo sonar sus instrumentos musicales. A la izquierda, junto a una fuente, Clout toca un instrumento de viento y los pastores Thenot y Hobbinol explican a la Reina la canción. En primer plano, una planta en flor anuncia la primavera.

Edmund Spenser, uno de los poetas más destacados de la época isabelina, es conocido sobre todo por su poema épico, alegórico y caballeresco en elogio de la reina Isabel, *The Faerie Queene* [La reina de las hadas], publicado en dos partes, la primera en 1590 y la segunda en 1596. Educado en la Universidad de Cambridge, Spenser participó activamente en el sometimiento de Irlanda y recomendó un drástico programa de coacción para reformar la religión y la sociedad irlandesas.

13 THEODOR DE BRY (Lieja, 1527/8-Fráncfort del Meno, 1598) según JOHN WHITE (Londres 1540-¿Kilmore?, County Cork, Irlanda, 1593)

Their Manner of fyshynge in Virginia [Modo de pescar en Virginia], en Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new foundland of Virginia* [Crónica breve y verídica de la nueva tierra encontrada en Virginia]. Fráncfort, 1590

Aguafuerte y buril, 460 x 560 mm (hoja)
The British Library, Londres

En 1585 el artista John White, que acompañaba una expedición científica a tierras americanas, realizó un conjunto de dibujos que recogían el estilo de vida de los indígenas de Virginia, así como la flora y fauna locales; a su vez, el etnógrafo Thomas Harriot se ocupaba de la narración de las peripecias del viaje (cf. p. 18). Theodor de Bry, un grabador protestante nacido en Lieja, partió de los dibujos de White para llevar a cabo las excepcionales ilustraciones que acompañan la publicación del relato de Harriot. De Bry mantenía estrechas relaciones con Inglaterra a través del poeta y soldado Philip Sidney y del experto en viajes Richard Hakluyt. Posiblemente fue este último quien le animó a realizar los grabados para el libro de Harriot, que se publicó en cuatro idiomas y fue el primero de los muchos libros de viajes ilustrados por De Bry y sus hijos. Las imágenes que De Bry realizó para esta "crónica verídica" fueron utilizadas en múltiples publicaciones durante más de un siglo. Bry adaptó los dibujos, de carácter más científico, realizados por White, para promover la idea del destino y la prosperidad protestantes en el Nuevo Mundo. Esta estampa, que muestra a los indígenas en sus canoas, elaboradas con troncos de ciprés, o de pie dentro del agua, ilustra diversas técnicas de pesca: pesca nocturna con una hoguera para atraer a los peces; empleo de redes y arpones cubiertos de espinas de pescado, así como diversos cercos y trampas. Entre otras criaturas acuáticas, De Bry incluyó un siluro, un pez erizo, un tiburón martillo, una tortuga caguama y varios centollos.

15 JODOCUS HONDIUS (Wakken, Bélgica, 1563-Ámsterdam, 1612)

Mapa de Cambridgeshire, en John Speed, *The Theatre of the Empire of Great Britain* [El teatro del Imperio de Gran Bretaña]. Londres: William Hall and John Beale, 1611-12

Aguafuerte, 385 x 525 mm (imagen), 405 x 527 mm (hoja)
Colección privada

John Speed (1542-1629) fue uno de los primeros cartógrafos ingleses relevantes, que siguió los pasos de sus predecesores Christopher Saxton y John Norden. Mientras se ganaba la vida como sastre en Londres, a una edad avanzada se unió a la Society of Antiquaries [Sociedad de anticuarios], y, animado por el historiador William Camden y apoyado por la reina Isabel, empezó a investigar la historia y la topografía británicas. En 1611 publicó *The Historie of Great Britaine* y, muy poco después, *The Theatre of the Empire of Great Britain*, donde recogía mapas de Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda, así como de todos sus condados. Gran parte de ellos eran adaptación de mapas de otros cartógrafos. Incluía además detallados mapas de ciudades y ríos (aunque sin carreteras); fue el primer volumen de mapas que dividía los condados en *hundreds* [literalmente, "cientos", un tipo de demarcación territorial, originariamente basada en los hombres disponibles para un eventual ejército o el número de haciendas].
En el reverso de cada hoja, Speed añadió información topográfica, administrativa e histórica, así como comentarios generales sobre la arquitectura y los productos locales. La obra, grabada por el magnífico grabador y cartógrafo flamenco Jodocus Hondius, apareció en muchas ediciones de libros en folio y en miniatura, y contribuyó a dar forma a la idea británica de nación. El mapa de Cambridgeshire, uno de los más elaborados, incluye un mapa de Cambridge y en el margen lleva el escudo de armas real, los de las antiguas facultades de la Universidad y los de los condes de Cambridge. Cuatro figuras académicas decoran la lámina; una de ellas sostiene una brújula y una vara de medir, mostrando la escala del mapa.



Aprill.

Ægloga Quarta.

ARGVMENT.

THis Æglogue is purposely intended to the honor and prayse of our most gracious souereigne, Queene Elizabeth. The speakers herein be Hobbinoll and Thenott, two shepheardes: the which Hobbinoll being before mentioned, greatly to haue loued Colin, is here set forth more largely, complayning him of that boyes great misaduenture in Loue, whereby his mynd was alienate and with drawen not onely from him, who moste loued him, but also from all former delightes and studies, as well in pleasaunt pyping, as conning ryming and singing, and other his laudable exercises. Whereby he taketh occasion, for proofe of his more excellencie and skill in poetrie, to recorde a songe, which the sayd Colin sometime made in honor of her Maiestie, whom abruptely he termeth Elysa.

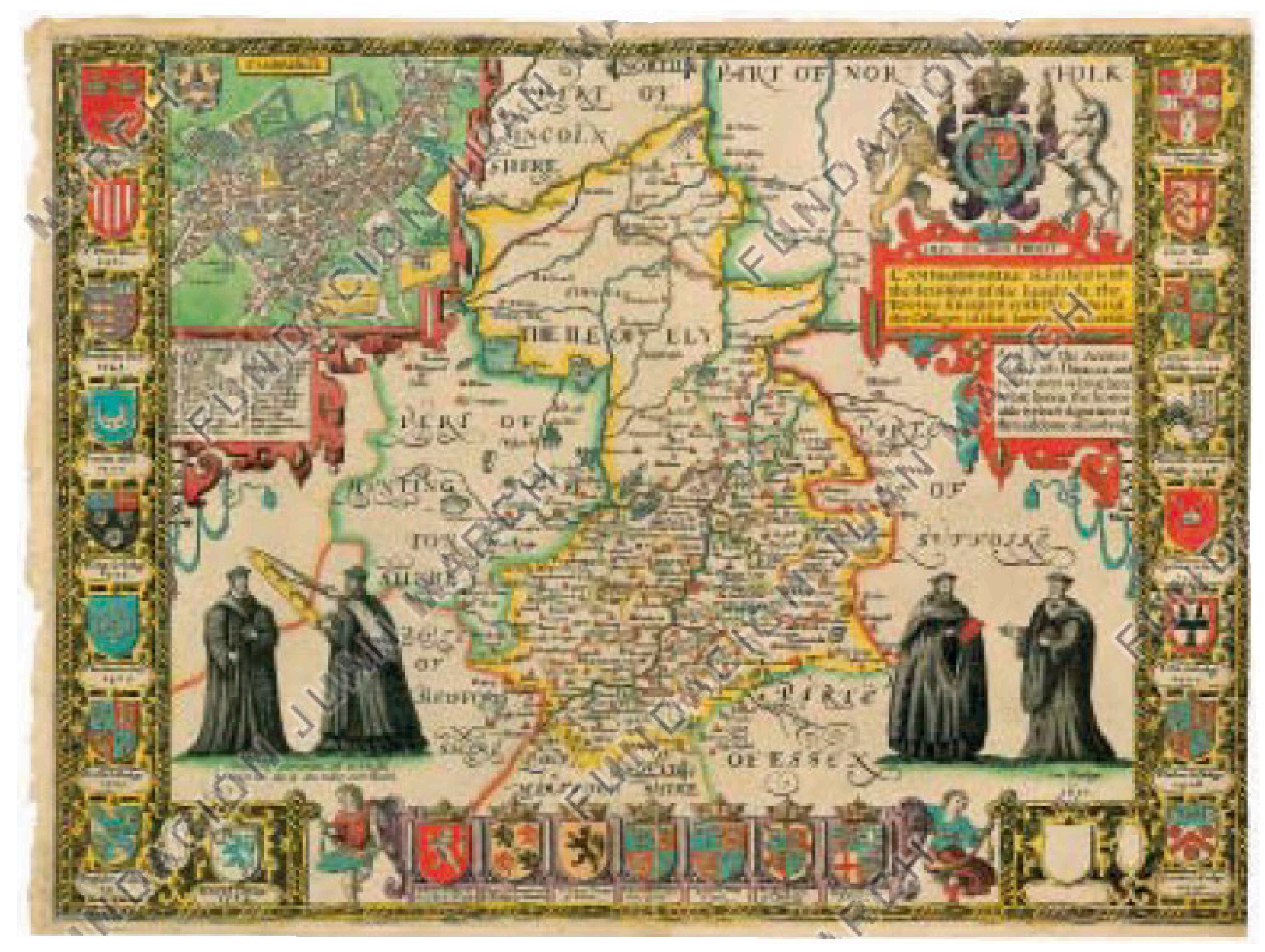
12



XIII

Their manner of fishynge in Virginia

13



15



LA REVOLUCIÓN Y EL BARROCO

1620 — 1720

Bajo el reinado de Carlos I se produce un resurgimiento del mecenazgo regio, cuyo origen se hallaba en las actividades de coleccionistas aristócratas, como el conde de Arundel durante el reinado del padre de Carlos, el rey Jacobo I. Este tipo de hombre es contemplado con gran desconfianza por las facciones puritanas y parlamentarias, que en 1642 harán la guerra contra el rey.

A principios de la década de 1630, el pintor, diplomático y acaudalado terrateniente Peter Paul Rubens recibe el encargo de pintar el magnífico techo de la nueva Banqueting House en Whitehall; el elemento principal es una apoteosis de Jacobo I celebrando su astuto gobierno y su papel de pacificador en Europa.

No obstante, la figura clave es Anthony van Dyck, pintor nacido en Amberes que se afinca en Londres en 1632. Van Dyck lleva a Inglaterra un sofisticado estilo pictórico que muestra el impacto de la pintura de Tiziano. La extraordinaria colección de arte de Carlos, en su mayoría adquirida al duque de Mantua en 1628, incluía numerosas obras de Tiziano. Los retratos de tonos plateados de Van Dyck del rey y la reina y de otras figuras destacadas de la sociedad inglesa traen a la memoria un mundo brillante pero cerrado, que se aísla peligrosamente de amplios sectores de la sociedad, resentidos por la presencia de una reina católica y las considerables exigencias de impuestos.

Las magníficas "mascaradas" cortesanas de la década de 1630, diseñadas por el arquitecto Inigo Jones, con sus complejos decorados y juegos de luces, costaban enormes sumas de dinero y se percibían como una cultura católica y extranjera, lo que era sumamente impopular.

Cuando estalla la guerra civil en 1642, Carlos traslada su corte a Oxford. La otra ciudad universitaria importante, Cambridge, se convierte en un baluarte para los poderes parlamentarios. Durante este periodo de exilio surge un gran artista londinense, el pintor William Dobson. Sus retratos muestran la influencia de Van Dyck en la pincelada segura y resuelta, pero además poseen una calidad propia más rotunda. Mientras Dobson pinta a los partidarios de Carlos, en 1643 el iconoclasta William Dowsing recibe el encargo del Parlamento de retirar las imágenes prohibidas de las iglesias de los condados del este del país.

En el caos de la década de 1640 surge el retratista westfaliano Peter Lely. Durante el gobierno republicano de la década de 1650 pinta al lord protector Oliver Cromwell y, tras la restauración de la monarquía en 1660, domina el mundo del retrato hasta su muerte en 1680. Sus imágenes de las exquisitas bellezas femeninas de la corte de Carlos II evocan un mundo de placer —para muchos un mundo de libertinaje y corrupción—. Su sucesor como retratista principal, el alemán Godfrey Kneller, introduce un estilo más sobrio y sencillo con el que no sólo deja constancia de aristócratas, sino también de prominentes escritores, artistas, científicos y otras figuras públicas.

Hacia finales del siglo XVII se aprecian los primeros signos de un mundo artístico comercial, y con él la diversificación de estilos artísticos. Los paisajes de Jan Siberechts ofrecen una imagen detallada de una nación con una economía floreciente y una creciente confianza política y militar. Esta confianza también queda plasmada en los grandes proyectos decorativos que se encargan para dos de los edificios barrocos de Christopher Wren: la catedral de San Pablo y el Royal Naval Hospital, ambos llevados a cabo por un inglés, James Thornhill.

ANTHONY VAN DYCK
WILLIAM DOBSON
JOHN HOSKINS
SAMUEL COOPER
PETER LELY
JAN SIBERECHTS
GODFREY KNELLER
JAMES THORNHILL
INIGO JONES
CRISPIN VAN DER PASSE EL VIEJO
WENCESLAUS HOLLAR
FRANCIS BARLOW
ROBERT HOOKE
JOHANNES KIP
LEONARD KNYFF

Anthony van Dyck
Queen Henrietta Maria
[La reina Enriqueta María], 1632
[detalle de cat. 16]

LA REVOLUCIÓN Y EL BARROCO

1620 — 1720

Dado que Aristóteles incluyó la *graphike* —concepto generalmente entendido como aquello que puede llevarse a cabo con pluma o lápiz, tal como escribir, dibujar, iluminar o pintar— entre las generosas prácticas de la juventud en la ciudad perfecta, me veo obligado a recomendaros para que la practiquéis a vuestro placer, siendo como es una cualidad encomiable y en extremo útil para un caballero. Pues si os vierais obligados a servir a vuestro país en el campo de batalla, no podríais describir ningún enclave, fortificación, disposición de tropas, situación de ciudad, castillo, baluarte, fondeadero, isla, curso de un río o trayecto por bosque, marisma, peñascal, montaña, etc. (que el general discreto no siempre confía a la mirada ajena) sin ayuda de estas artes. De todas las demostraciones matemáticas, ninguna es más necesaria para viajar por regiones extrañas. Nos permite llevar a casa en nuestro seno todo lo peculiar y digno de observación que encontramos en las más alejadas regiones del mundo, tal como el mapa general del país, sus ríos, puertos, fondeaderos, promontorios, etc., situados en paisajes de apacibles colinas y fértiles valles; las formas y colores de todos sus frutos, las bellezas diversas de sus flores; sus plantas medicinales, tal vez nunca vistas ni oídas; los exóticos colores y vivaces diseños de sus pájaros, la conformación de sus bestias, peces, gusanos, moscas, etc. Presenta ante nuestros ojos la tez de sus gentes, sus usos y atuendos. Nos muestra los ritos de su religión, sus moradas, sus armas y la forma en que guerrean. Asimismo, preserva la memoria del amigo querido o la amada. Y dado que no es sino una imitación de la superficie de la naturaleza, que la acompaña como en un libro iluminado con extrañas y doradas miniaturas, su fin principal es ofrecernos un recordatorio constante de la sabiduría del Creador Todopoderoso, al presentarnos un milagro, como afirmaba Aristóteles, aun en la pluma de un pavo real.

Thomas Peacham, *The Compleat Gentleman*. Londres, 1622 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, pp. 166-67).

Y todos los crucifijos, imágenes y retratos de todas o alguna de las personas de la Trinidad o de la Virgen María, así como todas las imágenes y retratos de santos e inscripciones supersticiosas que se hallen dentro o sobre cualquiera de los templos mencionados, o en otros lugares pertenecientes a los templos o cementerios mencionados, o en cualquier otro lugar abierto, serán retiradas y desfiguradas por la autoridad competente sobre dichos templos antes del uno de noviembre.

Ordenanza del Parlamento, 1643 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, p. 205).

Según ordenanza de los Lores y Comunes reunidos en el Parlamento, datada el pasado 28 de agosto, se decreta que todos los crucifijos, cruces y toda imagen de una o más personas de la Trinidad o de la Virgen María, así como todas las demás imágenes y retratos de santos e inscripciones supersticiosas que se hallen dentro o sobre todos y cada uno de los templos, capillas u otros lugares públicos de oración, así como los cementerios y lugares públicos de oración que a estos pertenezcan, o en cualquier otro lugar abierto, sean retiradas y desfiguradas antes del final de noviembre, como la citada Ordenanza establece por extenso. Y dado que muchas de esas cruces, crucifijos y otras imágenes y pinturas supersticiosas continúan existiendo en los condados adyacentes, contraviniendo de forma manifiesta la citada Ordenanza, determino y exijo que acudáis de inmediato a los condados adyacentes y ejecutéis la Ordenanza en todas sus disposiciones, para lo cual convocamos a todos los Alcaldes, Alguaciles Mayores, Alguaciles, Corchetes, Regidores y todos los demás representantes o leales súbditos de Su Majestad para que os auxilien y asistan so pena de ser castigados. Firmo y sello el presente documento el 19 de diciembre de 1643.

Manchester.

Para Willm Dowsing, Gent,
y aquellos a los que él señale.

Mandato de Edward Montagu, conde de Manchester, a William Dowsing, 19 de diciembre de 1643 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, pp. 206-7).

Teversham [Cambridgeshire], 26 de marzo [de 1644]. Rompí un crucifijo en el coro, y ponía escrito Jesús con grandes letras capitulares en 6 arcos del templo y en 12 lugares y escalones del coro, y había allí una grada que se allanó. Retiré los seis Jesús del templo y otros seis del coro, y otros seis no los logré alcanzar pero ordené que los desbarataran. A un lado del altar decía: Fil. II, 10, y en el otro: Salmo XCV: *Venid, postrémonos, doblemos nuestra rodilla*, etc., y había cuatro soles pintados; en el primero ponía escrito Dios Padre; en el segundo, Hijo; en el tercero, Espíritu Santo; y en el cuarto, Tres Personas y Un Dios.

Benacre [Suffolk], 6 de abril [de 1644]. Había 6 pinturas supersticiosas, un crucifijo, dos [imágenes de la] Virgen María, con Cristo en sus brazos y con Cristo en el pesebre, y los 3 Reyes aproximándose a Cristo con sus presentes, y una santa Catalina retratada dos veces; y el párroco: *materna Johannem Christi guberna, ¡Oh, Cristo, gobernadme por las plegarias de vuestra madre!* Y tres Obispos con sus mitras; y la grada ha de ser allanada en 6 semanas. Y 18 Jesús escritos en el techo con letras capitulares que dimos orden de desbaratar; y la historia de Nabucodonosor; y *Orate pro animabus* escrito en una vidriera.

(Ambos textos citados en Trevor Cooper (ed.), *The Journal of William Dowsing: Iconoclasm in East Anglia during the English Civil War*. Woodbridge, Suffolk: The Ecclesiological Society, The Boydell Press, 2001, pp. 283, 293).

---

11 de noviembre de 1647

CORONEL WHALEY

El Mayor Huntingdon y vos me habéis tratado tan educadamente que no puedo sino reconocerlo de mi puño y letra en la presente despedida, así como desear que vuestra cortesía se extienda a la protección de todos los enseres y bienes muebles que dejo en esta casa [Hampton Court], de forma que no resulten dañados o escamoteados; únicamente hay aquí tres lienzos que no me pertenecen y que deseo sean devueltos, a saber: el retrato de mi esposa vestida de azul y sentada en una silla, que ha de ser enviado a la señora Kirke; el de mi hija mayor realizado por Belcam, a la condesa de Anglesey; y el de mi señora Stannop a Cary Rawley [Carew Raleigh]. Existe un cuarto lienzo que a punto he estado de olvidar: se trata del retrato original de mi hija mayor (que pende en esta cámara, en la tabla contigua al hogar), que debéis enviar a lady Aubigny. En la confianza de que anheláis mi bienestar y restitución, os hace partícipes de su amistad,

CHARLES R.

PD. Podéis estar seguro de que no fue ni la misiva que hoy me mostrasteis ni ningún otro aviso de esa clase lo que me ha empujado a adoptar esta decisión. No obstante, he de confesar que me resisto a convertirme en prisionero bajo el pretexto de preservar mi vida. A punto he estado de olvidar encomendaros que enviéis mi galga negra cruzada al duque de Richmond.

Nota dirigida por Carlos I al coronel Whaley, su guardián, asignado por el Parlamento, 1 de noviembre de 1647 (citado en Bernard Denvir, *From the Middle Ages to the Stuarts: Art, Design and Society before 1689*. Londres; Nueva York: Longman, 1988, p. 209).

16 ANTHONY VAN DYCK
(Amberes, 1599-Londres, 1641)

Queen Henrietta Maria
[La reina Enriqueta María], 1632

Óleo sobre lienzo, 109 x 86,2 cm
Préstamo de Her Majesty Queen Elizabeth II

Enriqueta María (1609-69) era hija de Enrique IV de Francia y María de Médicis. De religión católica, en 1625 se casó, obtenida la dispensa papal, con el rey protestante Carlos I. El Papa confiaba en que Enriqueta María fuera la punta de lanza para lograr la vuelta de Inglaterra a Roma. Su catolicismo y su escaso dominio del idioma inglés la hicieron impopular y no llegó a ser coronada en un oficio religioso anglicano. El matrimonio fue dichoso tras la muerte del favorito de Carlos, el duque de Buckingham, en 1628, y se mantuvo unido hasta la ejecución del rey en 1649. Enriqueta María murió en Francia, donde se había exiliado durante la guerra civil inglesa. Este retrato estaba colgado en la alcoba del rey y la presenta ante una cortina verde luciendo un vestido gris-plateado, con lazos de color rosa-escarlata y con la mano apoyada sobre unas rosas rosas que descansan junto a una corona imperial. La pintura era famosa y se repitió en varias ocasiones con ligeras variantes, en las que Van Dyck se las ingeniaba para lograr que una mujer poco atractiva pareciera muy guapa. La princesa Sofía comentó que, aunque parecía “muy agraciada en el cuadro”, tenía “los hombros encorvados y los dientes le sobresalían de la boca como pistolas en un fuerte” (*Memoirs of Princess Sophia, Electress of Hanover, 1630-1680* (trad. H. Forester). Londres: Richard Bentley, 1888, p. 13).

Anthony van Dyck nació en Amberes y visitó Inglaterra por primera vez en la década de 1620. En 1632 se estableció en Londres y pronto se convirtió en el pintor más importante de su época. Pintó a muchos miembros de la realeza y fijó un modelo de retrato de élite que perduraría en Gran Bretaña hasta el siglo XX. Su taller contaba con un amplio operativo; el propio artista solía pintar las cabezas de los modelos, dejando el resto del lienzo a los ayudantes. Murió en Londres sin abandonar su catolicismo.



17 WILLIAM DOBSON
(Londres, 1611-46)

Portrait of a Family, Probably that of Richard Streatfeild
[Retrato de una familia, probablemente la de Richard Streatfeild], c 1645

Óleo sobre lienzo, 106,7 x 124,5 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

Se cree que este retrato de familia representa a Richard Streatfeild, un acaudalado fabricante de hierro de Chiddingstone, Kent, con su mujer e hijos. Las cuatro calaveras de la columna rota, a las que el padre dirige su mirada con nostalgia, son seguramente una referencia a sus propios hijos fallecidos. La columna es un símbolo tradicional de entereza. Es probable que los dos hijos de la izquierda los acabara de pintar otro artista.

William Dobson se formó con el pintor y diseñador de tapices alemán Francis Cleyn [Franz Klein] en los talleres reales de tapices de Mortlake. El acceso a la Colección Real le permitió familiarizarse con el estilo veneciano, y en general se le considera el artista inglés de mayor talento del siglo XVII. En 1641, tras la muerte de Van Dyck, se convirtió en pintor oficial del rey Carlos I y lo acompañó a Oxford, a donde se trasladó en 1642 obligado por el estallido de la guerra civil. En esta ciudad Dobson pintó a varios de los aliados políticos y soldados más fieles de Carlos, conocidos como "caballeros"; mediante la pigmentación y el trazo, confirió un gran refinamiento a sus robustas representaciones de los súbditos ingleses. Carlos abandonó Oxford una madrugada de abril de 1646 y en mayo la ciudad cayó en manos de las fuerzas parlamentarias. Un mes después, la mayor parte de la corte partió hacia Londres. Dobson, que había sido encarcelado por sus deudas, murió en Londres en la miseria, sin duda víctima de su relación con la monarquía. El diarista John Evelyn lo calificó como "el pintor más sobresaliente que haya engendrado Inglaterra hasta la fecha" (Andrew Clark (ed.), *Brief Lives, chiefly of contemporaries, set down by John Aubrey*. Londres, 1898, 2 vols; vol. I, p. 78).



18 JOHN HOSKINS

(Wells, Somerset, c 1590-Londres, 1665)

Frances Cranfield, Countess of Dorset
[Frances Cranfield, condesa de Dorset], c 1637

Acuarela sobre vitela, 15,2 x 10,2 cm
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE

Frances Cranfield (c 1623-87) era hija de Lionel Cranfield, primer conde de Middlesex e importante figura política de la época de Jacobo I. En la década de 1630 se casó con Richard Sackville, quinto conde de Dorset, con el que tuvo siete hijos y seis hijas. La familia vivía en Knole, Kent, hoy propiedad del National Trust, que alberga una magnífica colección de pinturas, entre ellas un retrato de cuerpo entero de Frances pintado por Anthony van Dyck. Esta miniatura se pintó durante el interregno, momento en que la familia fue víctima de persecución por parte del Parlamento. Con la Restauración, la fortuna del conde de Dorset aumentó de manera espectacular. Este retrato, con su soberbio detalle y el encantador paisaje azul de ensueño en segundo plano, es uno de los mejores de Hoskins. Lady Frances lleva un tocado a la moda francesa *hurluberlu*: dividida por una raya en medio y tras una primera zona de pelo liso, la melena cae en bucles a ambos lados y se compacta detrás de la cabeza y la nuca.

Tras la muerte de Nicholas Hilliard e Isaac Oliver, en torno a 1620, John Hoskins se convirtió en el miniaturista más destacado de Inglaterra, llevando a cabo retratos del rey Carlos I, la reina Enriqueta María y de muchas otras figuras importantes. Se desconoce dónde se formó, pero las obras que realizó en la década siguiente muestran una clara influencia de su vecino en Londres, el pintor de la corte Van Dyck.

19 SAMUEL COOPER

(Londres, 1609-72)

James Scott, 1st Duke of Monmouth and Buccleuch, K.G.
[James Scott, primer duque de Monmouth y Buccleuch, K. G], c 1670

Acuarela sobre vitela, 7,6 cm altura
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KB

James Scott (1649-85) era hijo ilegítimo, se decía que era vástago del rey Carlos II y su amante Lucy Walter, nacido durante el exilio de los Estuardo en los Países Bajos. En 1663 fue nombrado primer duque de Monmouth. Se casó con Anne Scott, condesa de Buccleuch, cuyo apellido adoptó. La pareja se convirtió en duque y duquesa de Buccleuch un día después de su boda. Durante las guerras contra los holandeses de las décadas de 1660 y 1670, Scott llegó a ser un jefe militar de éxito. Por su condición de protestante, muchos eran partidarios de que heredara el trono, pero Carlos II apoyó a su hijo católico Jacobo, duque de York. A la muerte del rey en 1685, dirigió una rebelión contra el nuevo rey, pero fue derrotado en la batalla de Sedgemoor, en Somerset, ese mismo año, y poco después ejecutado en Tower Hill, Londres.

Samuel Cooper era sobrino de John Hoskins, con el que se formó como miniaturista, y pasó la primera parte de su carrera en Holanda y Francia. Estaba muy bien relacionado y durante su vida disfrutó de una gran reputación. Pintó, entre otros, a Oliver Cromwell, a Carlos II, y, en 1668, a la mujer de su gran amigo el conocido diarista Samuel Pepys. Al igual que hacía Hoskins, a menudo colocaba a sus modelos ante el fondo de un paisaje azul.




EARL OF CHESTERFIELD

20 PETER LELY

(Soest, Westfalia, 1618-Londres, 1680)

Diana Kirke, later Countess of Oxford
[Diana Kirke, posteriormente condesa de Oxford], 1665-70

Óleo sobre lienzo, 132,1 x 104,1 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

La célebre actriz Diana Kirke (murió en 1719), fue amante de Aubrey de Vere, conde de Oxford, con quién se casaría en 1673 y tendría cinco hijos. El rey Carlos II recompensó generosamente la lealtad del conde hacia la monarquía durante la guerra civil. Diana, retratada aquí cuando todavía eran amantes, luce un holgado vestido romano *déshabillé* del color de moda en la corte en la época, el ámbar, que deja su pecho izquierdo al descubierto. En la mano sostiene una rosa, que, oportunamente, parece hacer referencia a Venus. Estas imágenes, que en cierto modo contrarrestaban las estrictas restricciones religiosas y morales de la década de 1650, eran muy populares en la Inglaterra de la Restauración.

Peter Lely llegó a Inglaterra procedente de Westphalia, a través de Haarlem, a comienzos de la década de 1640, y no sólo pintó paisajes históricos, sino también al Lord Protector Oliver Cromwell, que supuestamente pidió que le pintara con "granos, verrugas y todo lo que veas en mí" (citado en Oliver Miller, *Sir Peter Lely 1618-80* [cat. expo., National Portrait Gallery, Londres, 1978], p. 47). En la década de 1670, se había convertido en el retratista más popular de Inglaterra y coordinaba eficazmente una gran cantidad de trabajo en su taller de Covent Garden. Por lo general los modelos escogían una pose y un traje de un porfolio de estampas, y después Lely hacía un dibujo rápido a tiza para someterlo a su aprobación. Él pintaba el rostro y sus ayudantes se encargaban de los ropajes y los fondos. A su muerte, su enorme colección de arte se dispersó, dando lugar a la mayor "venta del siglo" después de la del rey Carlos I.


Diana Kirke
Cls. of Oxford.



21 JAN SIBERECHTS
(Amberes, 1627-Londres, c 1700)

Henley from the Wargrave Road
[Henley desde Wargrave Road], 1698

Óleo sobre lienzo, 88 x 119 cm
River and Rowing Museum, Henley-on-Thames

El paisajista flamenco Jan Siberechts pintó numerosas vistas de Henley y el río Támesis. Son extraordinariamente naturalistas y se centran en la vida laboral cotidiana de Henley —con sus muelles, mercado y cervecerías— y en la zona rural local, con sus campos, prados y bosques exuberantes. El Támesis se muestra como una arteria comercial con sus múltiples muelles, barcazas y cargueros. Si hasta entonces fue principalmente la aristocracia la que encargaba las pinturas de paisajes, ahora los clientes de Siberechts eran sobre todo hombres de negocios locales. Detrás de las pinturas de Siberechts existía una red de terratenientes locales, comerciantes del Támesis y abogados y financieros de la City. Es probable que esta obra fuera un encargo de la familia Draper, propietaria de una finca al sudeste de Henley. El punto de vista adoptado, desde un muelle que mira hacia Henley, estaba en la propiedad de los Draper, y ensalza los terrenos y la riqueza de la familia. La atención minuciosa que Siberechts prestaba a cada detalle cautivó a los comerciantes, banqueros y administradores de fincas que compraban sus pinturas. En otra vista de Henley, actualmente en la colección de la Tate, Siberechts muestra un extraordinario doble arco iris, que recuerda el creciente interés por el estudio científico del mundo natural, algo que se consideraba muy importante para el crecimiento económico de Gran Bretaña.

22 GODFREY KNELLER
(Lübeck, 1646-Londres, 1723)

Arnold Joost van Keppel, 1st Earl of Albemarle
[Arnold Joost van Keppel, primer conde de Albemarle], c 1700

Óleo sobre lienzo, 64,8 x 55,9 cm
National Portrait Gallery, Londres

Arnold van Keppel (1670-1718) era un soldado holandés y cortesano durante el reinado de su compatriota el rey Guillermo III. Al igual que muchos de los favoritos holandeses del rey, era objeto de gran envidia y animosidad entre los cortesanos ingleses, molestos por los espléndidos regalos que recibía en forma de dinero y tierras, así como por los títulos que ostentaba. Se decía que, con 16 años, Keppel había sido amante del rey, y era famoso por su buena presencia y encantos. Albemarle combatió bajo las órdenes del duque de Marlborough durante la Guerra de Sucesión española (1701-14) y aquí lleva armadura, así como una gran peluca, que, según se decía, usaba para tapar una marca de nacimiento del rostro. Entre sus descendientes directos actuales se encuentra Camilla, duquesa de Cornualles, la segunda esposa del príncipe Carlos de Inglaterra.

Godfrey Kneller, un artista alemán formado en Holanda e Italia, fue el sucesor de Peter Lely como retratista principal en la Inglaterra de 1680. Como este tenía un estudio en la elegante zona de Covent Garden, en el floreciente West End de Londres, y cobraba la altísima suma de 50 libras por un retrato de cuerpo entero. Al igual que Van Dyck y Lely, fue ordenado caballero. Sus pequeños retratos "Kit-Kat" eran encargos del editor Jacob Tonson para un club del West End frecuentado por miembros del partido Whig [Partido Liberal] y sus seguidores, entre los que se contaban numerosos escritores, como Joseph Addison, director de *The Spectator,* y el dramaturgo William Congreve. "Kit-Kat" era el nombre de unos pasteles que se vendían en el club, que sirvió de apodo para el propio club y para los retratos.

23 GODFREY KNELLER
(Lübeck, 1646-Londres, 1723)

Charles D'Artiquenave, 1702

Óleo sobre lienzo, 108 x 80 cm
National Portrait Gallery, Londres

Charles D'Artiquenave (1664-1737) era un inglés sibarita y de gran ironía, que algunos creían hijo natural del rey Carlos II. Lo más probable es que fuera descendiente de refugiados religiosos hugonotes franceses. Al igual que la mayoría de los modelos de Kneller, era un *whig* cuya lealtad al partido fue muy bien recompensada con diversas prebendas y sinecuras. Era amigo íntimo de oponentes a la política *tory*, como el poeta Alexander Pope y el escritor Jonathan Swift, que dijo de D'Artiquenave que era un "hombre que lo conoce todo y al que todo el mundo conoce" (Jonathan Swift, *Journal to Stella*, citado en *Dictionary of National Biography*. Londres: Smith, Elder and Co., 1885-90, vol. 14, pp. 69-70). Gourmet y bebedor profesional, colaboró con la revista *The Tatler*, predecesora de *The Spectator*, donde se publicó la Carta 252, "Sobre los placeres de la forma de beber moderna" (*The Spectator* (ed. Richard Gough y John-Bowyer Nicholls), vol. IV (1786), pp. 291-94).

Los retratos de Kneller, que evocan el estilo íntimo del nuevo universo de los "hombres de mundo" y los cafés y clubs que frecuentaban, establecieron un tipo de retrato informal, que proporcionó un patrón a los de William Hogarth y otros pintores del siglo XVIII. Kneller tuvo mucho éxito desde el punto de vista comercial y fue nombrado pintor principal de la corona. Su Academia de Londres, que dirigió de 1711 a 1716, fue el primer centro profesional de formación para artistas británicos.

22 GODFREY KNELLER *Arnold Joost van Keppel, 1st Earl of Albemarle* [Arnold Joost van Keppel, primer conde de Albemarle], c 1700





24 JAMES THORNHILL
(Woolland, Dorset, 1675/6- Stalbridge, Dorset, 1734)

St Paul Preaching at Athens
[San Pablo predicando en Atenas], c 1710

Óleo sobre lienzo, 82 x 73,7 cm
Tate. Prestado por el Dean and Chapter of St Paul's Cathedral 1989

El encargo de los murales para la cúpula de la barroca catedral de San Pablo, obra de Christopher Wren, inaugurado más de cuarenta años después del catastrófico Gran Incendio de Londres de 1666, fue muy controvertido (cf. p. 22). Este óleo es probablemente el boceto para una pintura en grisalla, realizado por Thornhill en 1709 o 1710 para presentarlo al concurso en el que finalmente sería seleccionado junto al pintor italiano Antonio Pellegrini. El proyecto de Thornhill contenía ocho secciones separadas por una decoración arquitectónica a base de trampantojos. Apenas guarda parecido con el trabajo final, y muestra la importancia que para Thornhill tenían los cartones de Rafael que por entonces colgaban en las paredes del palacio de Hampton Court. A propósito de una representación del mismo tema de Rafael, el pintor y escritor Jonathan Richardson había dicho:

> Ahí veo a una persona, rostro, aire, y acción, que ninguna palabra puede describir adecuadamente, pero que me asegura... que ese hombre sin duda habla juiciosamente.
>
> (Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*. Londres, 1715, pp. 96-97).

La versión de Thornhill se asemeja mucho al estilo de Rafael. Pablo está situado a la izquierda, rezando con los brazos extendidos hacia los atenienses que se hallan a sus pies. El ademán de la figura sedente en el extremo derecho, con la mano levantada, cita literalmente la composición de Rafael. Hacia el final de su vida, Thornhill realizó varias series de copias de esos cartones, así como estudios de cabezas, manos y pies, que pretendía publicar en un manual para artistas jóvenes. Al igual que su contemporáneo Godfrey Kneller, Thornhill fue ordenado caballero e instauró en Londres su propia y efímera Academia.

En 1869 Thornhill era aprendiz de un pintor especializado en trabajos decorativos. Su carrera coincidió con las grandes victorias militares del duque de Marlborough y la transformación de Gran Bretaña en una gran potencia mundial. Su primer encargo importante fue el Painted Hall del Royal Naval Hospital, Greenwich. Las pinturas al fresco que cubren paredes y techos componen una extensa loa a la sucesión de los reyes Guillermo III y Jorge I. Sin embargo, la mayor parte de su obra la llevó a cabo en casas privadas de toda Gran Bretaña, normalmente para los poderosos magnates *whigs* de la época. Otros ejemplos importantes de sus proyectos decorativos barrocos que han sobrevivido son los de Chatsworth House, Derbyshire, Hanbury Hall, Worcestershire y Blenheim Palace, Oxfordshire.

25 JAMES THORNHILL
(Woolland, Dorset, 1675/6-Stalbridge, Dorset, 1734)

Sketch for a Ceiling Design
[Boceto de un dibujo para el techo], 1700-20

Óleo sobre lienzo, 62 x 58 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Donación de G. McN. Rushforth, 1937
[No expuesto]

El tema de este boceto para un techo es incierto y no se conoce ningún mural relacionado con él. Se trata de una composición barroca característica del estilo de Thornhill, con su compleja y enérgica distribución de deidades en los cielos de nubes arremolinadas. Posiblemente represente a Marte, con capa roja, presentando un guerrero a Vulcano, que extiende la mano derecha en señal de bienvenida, mientras Venus trata de distraerle. Debajo de ellos, la figura femenina de la Historia está escribiendo en la espalda del Tiempo, identificado por sus alas y una guadaña. Se ha sugerido que el boceto muestra a Marte suplicando a Júpiter la deificación de Rómulo, tal y como se relata en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, la serie de poemas mitológicos del poeta latino Ovidio. Un boceto como este habría formado parte de una serie proyectada para decorar una gran casa, y permitiría al artista desarrollar sus ideas y a la vez tener algo que mostrar al cliente para su aprobación.





26 INIGO JONES (Londres, 1573-1652)

Design for the Catafalque for James I
[Dibujo para el catafalco de Jacobo I], c 1630

Pluma y aguada sobre papel, 600 x 435 mm
The Provost and Fellows of Worcester College, Oxford

Inigo Jones fue el arquitecto clásico más destacado de Gran Bretaña de comienzos del siglo XVII. Viajó por Italia y Francia y se familiarizó con la arquitectura e ideas de Andrea Palladio. Sus edificios más famosos son la Queen's House, Greenwich (1616-35) y la Banqueting House en Whitehall, Londres (1619-22), que Rubens decoró a comienzos de la década de 1630. Jones también diseñó muchas mascaradas o entretenimientos cortesanos para la corte de los Estuardo. Es el introductor en Gran Bretaña del arco de proscenio y de los decorados móviles. Este catafalco, en parte una respuesta al que hizo Domenico Fontana para el papa Sixto V (1590), resume su carrera como arquitecto jefe del rey, y anuncia una estética protestante sobria y "pura" adoptada de forma consciente.

27 CRISPIN VAN DER PASSE EL VIEJO (Arnemuiden, c 1564-Utrecht, 1637)

Ilustraciones, en George Wither, *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* [Una colección de emblemas, antiguos y modernos]. Londres, 1635, pp. 90-91

Aguafuerte. Libro: 31 x 20 x 3 cm
The British Library, Londres

A Collection of Emblemes se basó en *Nucleus Emblematum Selectissimorum quae Itali vulgo impresas vocant* [1611]-1613, del poeta alemán Gabriel Rollenhagen. Las doscientas láminas del libro de Rollenhagen habían sido diseñadas por el editor y grabador holandés Crispin van der Passe el Viejo. Wither las dividió en cuatro libros y añadió treinta versos propios explicando los lemas y epigramas de cada emblema. Una *Lotterie* al final de cada libro proporcionaba otro modo de interpretar los significados morales y teológicos de los emblemas [la *Lotterie* era un curioso juego de ruleta que, al final de cada libro, proponía una lectura personal de los emblemas].

George Wither (1588-1667) fue un poeta y autor satírico cuyo estilo, premeditadamente arcaico, entroncaba con la poesía de Edmund Spenser. Ferviente protestante, durante la guerra civil inglesa respaldó al Parlamento. Educado en la Universidad de Oxford y en los tribunales de justicia de Londres, su obra abarca un amplio espectro temático, desde la política hasta la composición de himnos y las traducciones de los Salmos bíblicos. Tras la restauración de la monarquía en 1660, sus convicciones religiosas se acercaron a las de los cuáqueros disidentes.

28 Artista anónimo

England's Miraculous Preservation Emblematically Described, Erected for a perpetuall Monument to Posterity [La preservación milagrosa de Inglaterra descrita de manera emblemática, erigida como perpetuo monumento a la posteridad]. Londres: John Hancock, 1647, p. 107

Aguafuerte, 218 x 308 mm (imagen), 462 x 330 mm (hoja)
The British Library, Londres

Esta imagen de un grabador anónimo es típica de las rudimentarias reproducciones gráficas de propaganda que se hicieron durante la guerra civil. El estado en que se hallaba Inglaterra tras el conflicto está simbolizado por un barco sacudido por una tormenta: "protegido y casi a salvo en tierra". El barco, o "El arca de Inglaterra", está dividido en tres secciones: "Cámara de los Lores", "Cámara de los Comunes" y "Asamblea" (es decir, La Asamblea de Westminster que se constituyó en 1643 para reformar la Iglesia de Inglaterra de acuerdo con los principios presbiterianos). En los medallones aparecen seis generales parlamentarios, entre ellos Thomas Fairfax y Oliver Cromwell. Ahogándose en el mar están los monárquicos y sus simpatizantes, entre los que se encuentran el rey Carlos I y la reina Enriqueta María, el arzobispo William Laud (?), el príncipe Rupert, que acuchilla el barco con su espada, y el conde de Strafford, que dispara al barco con una pistola. La estampa se acompaña de un largo poema del críptico John Lecester.

29 WENCESLAUS HOLLAR (Praga, 1607-Londres, 1677)

Spring [Primavera], 1641

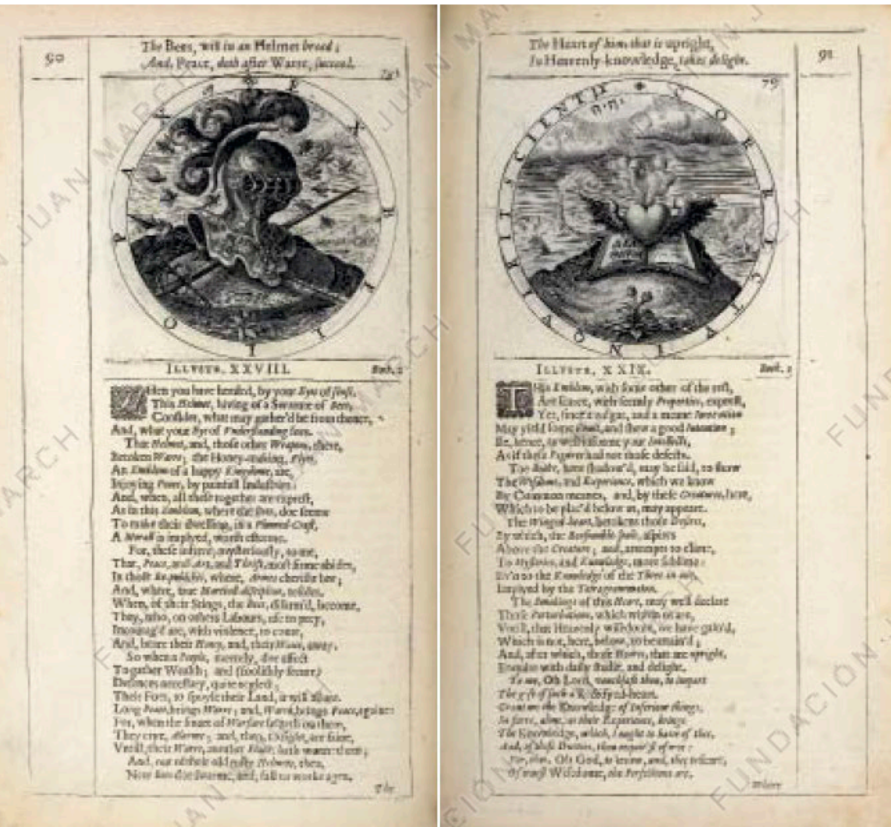
Aguafuerte, 246 x 179 mm
Colección David and Diana Wood

Una joven, de pie ante una ventana abierta, señala con la mano derecha un jarrón de flores con lirios, azucenas, tulipanes y rosas sobre una mesa cubierta con un paño. En la mano izquierda sostiene un ramo de tulipanes y el brazo descansa sobre una caja abierta de la que sobresale un manguito de piel, sugiriendo el final del invierno, época en la que hay que guardar este tipo de prendas. A través de la ventana se aprecia una casa de campo y un sobrio jardín bajo un cielo ligeramente nublado. El verso de la parte inferior habla de "el trimestre de belleza que se acerca". Esta imagen forma parte de una serie que representa las cuatro estaciones. En 1643-44, Hollar realizó una serie de pinturas con el mismo tema en los que aparecen figuras de cuerpo entero, con fondos muy pormenorizados e identificables, entre ellos algunos escenarios de Londres.

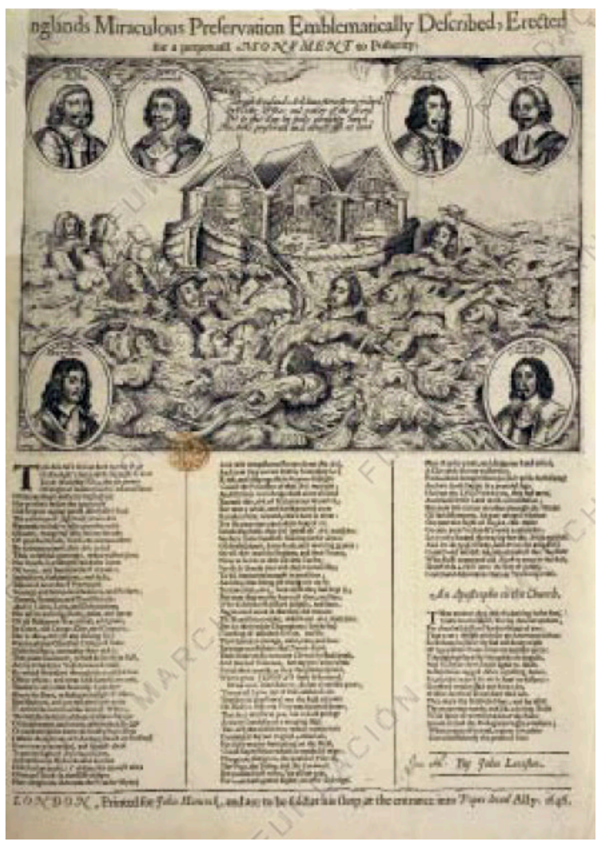
Wenceslaus Hollar nació en Praga en el seno de una familia protestante, y en 1627, durante la Guerra de los Treinta Años, dejó Bohemia para evitar la persecución religiosa. Trabajó como dibujante y grabador para varios editores en Stuttgart, Estrasburgo, Fráncfort, Ámsterdam y Colonia. En 1636 se incorporó al servicio de Thomas Howard, conde de Arundel, y se mudó a Londres. En sus trabajos Hollar trató una amplia variedad de contenidos: arquitectura, monumentos, paisaje, topografía, religión, historia natural, moda y retrato. En 1644, durante la guerra civil, huyó de Gran Bretaña y se instaló en Amberes, donde trabajó hasta que, en 1652, regresó a Londres. Célebre por su trazo sutil y preciso, sus mapas y vistas panorámicas de Londres y otras ciudades constituyen una fuente histórica directa de la Inglaterra de mediados del siglo XVI. Fue pionero de la observación científica del mundo natural en Gran Bretaña. Murió cuando estaba a punto de concluir una historia ilustrada del condado de Nottinghamshire de Robert Thoroton.



26


90
The Bees, will in an Helmet breed;
And, Peace, doth after Warre, succeed.
ILLVSTR. XXVIII.
Book. 2
The Heart of him, that is upright,
In Heavenly-knowledge, takes delight.
91
ILLVSTR. XXIX.
Book. 2

27


nglands Miraculous Preservation Emblematically Described, Erected
for a perpetuall MONUMENT to Posterity.
An Apostrophe to the Church.
By John Leicester.

28


VER
SPRING

29

30 WENCESLAUS HOLLAR (Praga, 1607-Londres, 1677) según FRANCIS BARLOW (¿1626?-1704)

Bustards [Avutardas], c década 1650

Aguafuerte, 181 x 125 mm
Colección David and Diana Wood

A la izquierda, en primer plano, una fiera avutarda de largas plumas se inclina, dibujando una curva desde el pico. A la derecha, otra avutarda mira hacia abajo. En el árbol de la izquierda hay cuatro aves, una de ellas es una cacatúa, y en lo alto un ave sin identificar vuela por encima de las avutardas. En la distancia, entre las dos avutardas, se aprecia la antigua catedral de San Pablo, Londres. Las avutardas tienen las patas fuertes y prefieren correr a volar; por eso construyen sus nidos en el suelo, lo que las hace vulnerables a los depredadores. En 1832 estas aves se habían extinguido en Gran Bretaña, y recientemente se han vuelto a introducir.

Hollar grabó esta imagen a partir del dibujo del artista y grabador naturalista Francis Barlow. Entre las décadas de 1650 y 1670 ambos colaboraron en diversas ediciones, publicadas como *Diversae avium species*, en las que aparecen varios tipos de aves, como águilas, palomas, pavos, faisanes, pavos reales, avestruces, búhos y cisnes, que Barlow dibujaba y Hollar grababa.

31 ROBERT HOOKE (Freshwater, Isla de Wight, 1635-Londres, 1703)

Micrographia (Observation LIV, "Of a louse", XXXV) [Micrografía (Observación LIV, "De un piojo", Esquema XXXV)]. Londres: Jo. Martyn, and Ja. Allestry, 1665

Aguafuerte. Libro: 30,6 x 21 x 4,3 cm
University of Glasgow Library. Special Collections

Las ilustraciones para *Micrographia* se realizaron para el rey Carlos II cuando el polifacético Robert Hooke era director de experimentos en la Royal Society, fundada en 1660 para fomentar la investigación científica. En aquella época los microscopios eran instrumentos populares y las ilustraciones pioneras de Hooke se convirtieron en interesantes temas de moda. Hooke inventó la palabra "célula" para los diminutos organismos biológicos, sugerido por el parecido de las células vegetales a las celdas de los monjes. El libro también incluía imágenes vistas a través de un telescopio e ideas revolucionarias sobre la combustión. *Micrographia* pone de manifiesto los estrechos vínculos que existían entre las ciencias y las artes, algo que ilustra también el trabajo del propio Hooke como arquitecto y dibujante.

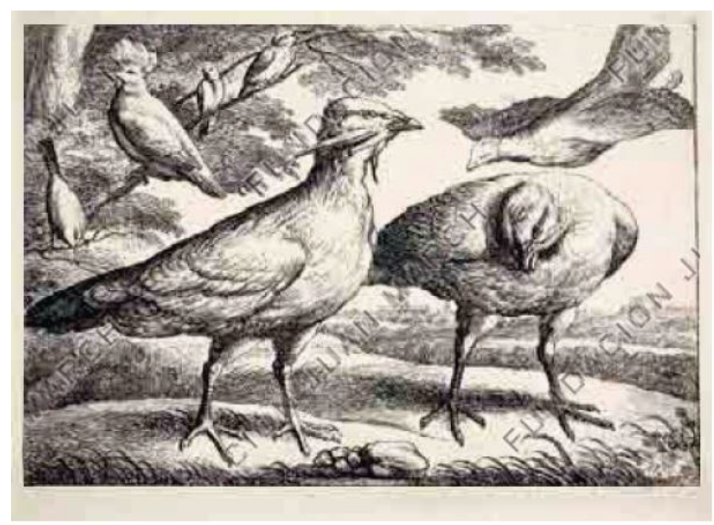
32 JOHANNES KIP (Ámsterdam, 1653-Londres, 1722) según LEONARD KNYFF (Haarlem, 1650-Londres, 1721)

Althorp in the County of Northampton [Althorp, en el condado de Northampton], en *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queen's Palaces, as Also of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, curiously engraved on 80 Copperplates* [*Britannia Illustrata*: o vistas de diferentes palacios de la reina y de las principales residencias de la nobleza y la alta burguesía de Gran Bretaña, cuidadosamente grabados en 80 planchas de cobre]. Londres, 1708-15, estampa 27

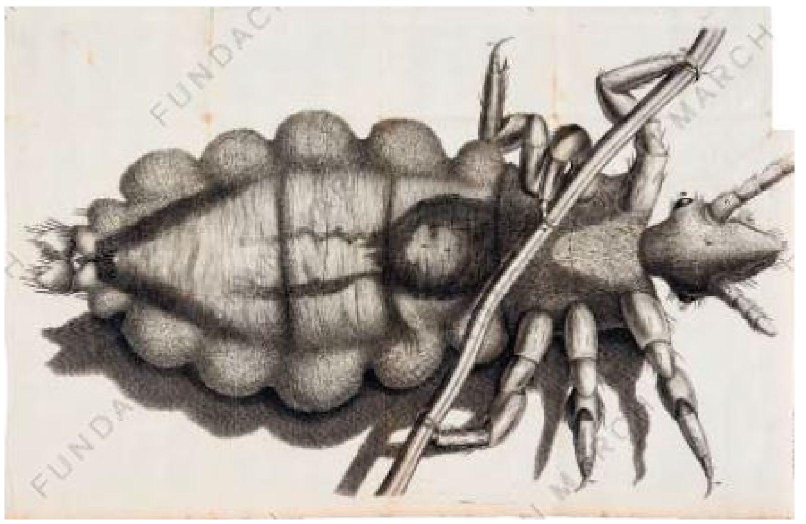
Aguafuerte. Libro: 46,2 x 31,9 x 6,6 cm
Erddig, The Yorke Collection (The National Trust)

Althorp, ahora residencia de la familia Spencer, era propiedad del duque de Sunderland cuando se grabó esta imagen para el editor David Mortier, que financió el proyecto a través de subscripción. Era una casa isabelina modificada en 1665-68 según diseños de estilo italiano. En la parte posterior del tejado se aprecian los dos grandes tragaluces de la gran escalera nueva. El paisaje panorámico incluye figuras, ciervos, caballos y perros, y avenidas de árboles, jardines amurallados de diseño geométrico y unas magníficas puertas de entrada. A finales del siglo XVIII, el paisaje se remodeló radicalmente para avenirse a una estética más natural que se desarrolló totalmente por primera vez en Stourhead [CAT. 77 y p. 25].

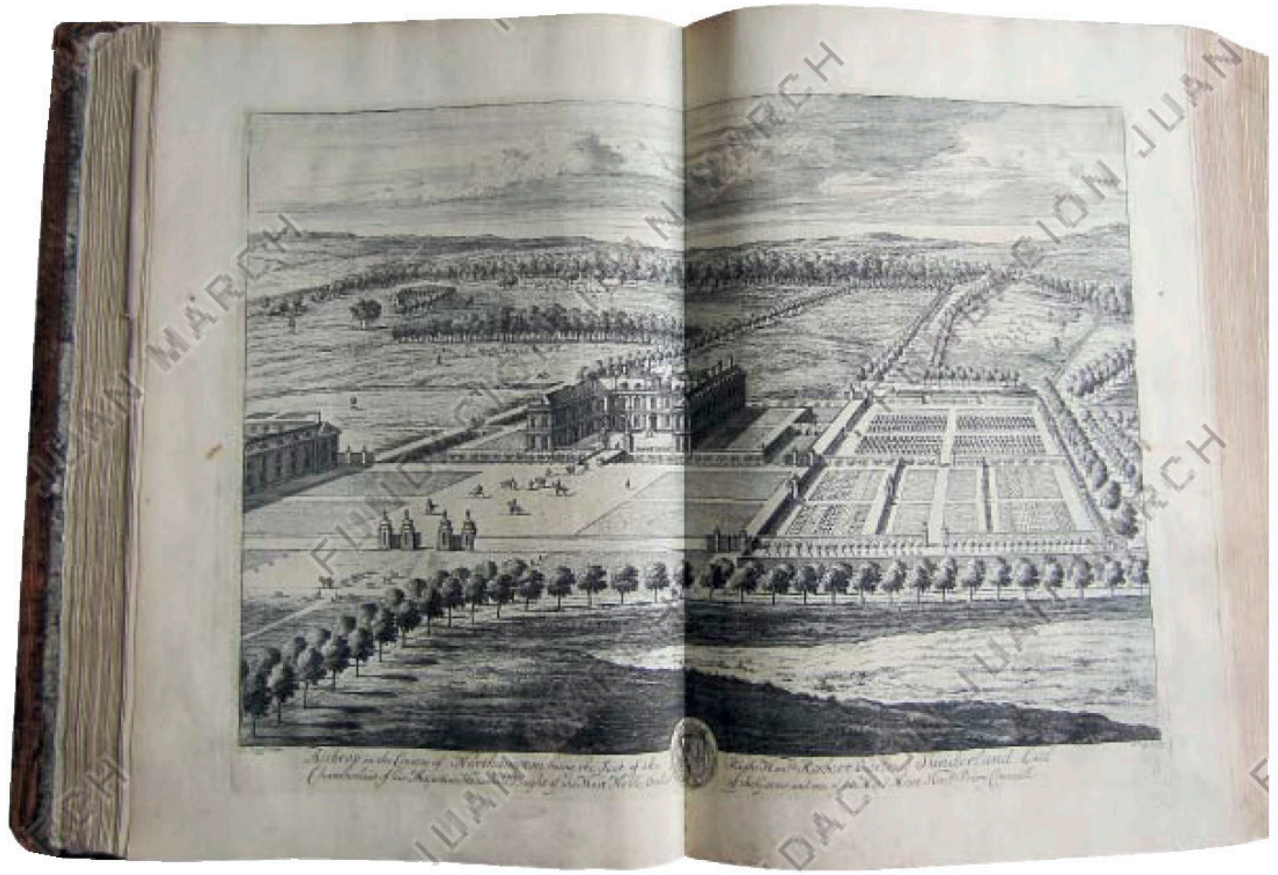
Las estampas de *Britannia Illustrata* se deben al grabador Johannes Kip —llegado a Inglaterra tras el acceso al trono del rey Guillermo III en 1688—, que las realizó a partir de obras del pintor holandés Leonard Knyff. Emplearon la popular vista de pájaro para presentar las casas y edificios en un paisaje panorámico que enfatizaba la extensa finca del terrateniente, un recurso que ya había empleado el pintor holandés Jan Siberechts [CAT. 21].



30



31



32



SOCIEDAD Y SÁTIRA

1720 — 1800

Las famosas series de grabados de William Hogarth de la década de 1730 y 1740 lo han convertido en el artista de origen británico más importante. Su serie *Harlot's Progress* [La carrera de la prostituta] de 1732-33 establecía un modelo de arte narrativo que despertaba el entusiasmo del público por toda Europa. Su objetivo era relatar historias sobre tipos y problemas sociales contemporáneos, y, en cierto modo, desempeñar el papel de comentarista moral, a la manera de su amigo el novelista Henry Fielding. En general los relatos de Hogarth acaban en tragedia, ya que los inocentes y los locos terminan yendo por el mal camino, y contienen indicios poco sutiles que señalan la inevitabilidad del desastre desencadenado.

La obra de Hogarth, marcadamente revolucionaria, era a la vez plenamente consciente de la moda, y estaba muy influida por el gusto por los *conversation pieces* (retratos de grupo) franceses e italianos, así como por la vida que le rodeaba en Londres. Su obra se exponía junto a la de amigos como Francis Hayman en lugares como los Vauxhall Pleasure Gardens, propiedad del empresario Jonathan Tyers, y en el Foundling Hospital para huérfanos. Estos enclaves fueron las primeras galerías de arte públicas en Gran Bretaña, donde la sociedad elegante se reunía y contemplaba lo último en pintura y escultura. El legado de Hogarth se puede apreciar, más avanzado el siglo, en la sátira social del caricaturista Thomas Rowlandson o en la sátira política del dibujante James Gillray. La obra de ambos era adquirida con entusiasmo por un amplio público de clase media, junto con las novelas y demás material impreso con el que llenaban sus bibliotecas y salones.

A mediados del siglo XVIII, en Gran Bretaña se origina una creciente demanda de reconocimiento profesional pleno por parte de los artistas. La Ley de Hogarth de 1734 (Ley para el Fomento de las Artes del Dibujo, el Grabado, el Aguafuerte, etc.) hace posible un control mayor sobre la reproducción de las obras, al tiempo que las peticiones de creación de una academia aprobada oficialmente derivan en la fundación de la Royal Academy of Arts en 1768. Dirigida por Joshua Reynolds, proporcionaba a los artistas un estatus, un espacio expositivo de prestigio e instalaciones dedicadas a la formación. Inevitablemente, la nueva organización y quienes la dirigen se convierten en el objetivo de los artistas satíricos y de aquellos que se sienten excluidos de su éxito.

Las conferencias de Reynolds dirigidas a los alumnos de la Academy subrayaban la importancia de la "pintura de historia", obras ambiciosas que trataban los grandes temas de la literatura y la historia. Sin embargo, la demanda de retratos empieza a ser mucho mayor y a finales de siglo el paisaje se configura también como un género más importante que los temas históricos. El retrato era un negocio de enorme éxito, que afectaba a la economía de artistas, vendedores, enmarcadores, copistas, grabadores y empresas de transporte. Algunos artistas como Thomas Gainsborough y Thomas Lawrence exigían precios muy altos por sus obras. El epicentro de este comercio es Londres, de modo que artistas de otros lugares de Gran Bretaña —es el caso del pintor escocés Allan Ramsay— se ven obligados a trabajar allí para ejercer su profesión.

La popularidad de la escultura-retrato crece a partir de la década de 1730, cuando la obra del escultor rococó francés Louis-François Roubiliac se hace tan famosa como la de sus colegas pintores. Roubiliac realiza bustos de muchas de las grandes figuras de la época, entre las que se incluyen Hogarth y el compositor alemán Georg Friedrich Händel. En la década de 1770, el académico Joseph Nollekens se convierte en el principal escultor retratista, y crea un estilo neoclásico acorde con el nuevo gusto de la época.

WILLIAM HOGARTH
LOUIS-FRANÇOIS ROUBILIAC
ARTHUR DEVIS
ALLAN RAMSAY
FRANCIS HAYMAN
ANTONIO CANALETTO
JOHAN ZOFFANY
JOSHUA REYNOLDS
THOMAS GAINSBOROUGH
JOHN HAMILTON MORTIMER
JOHN-FRANCIS RIGAUD
THOMAS ROWLANDSON
JAMES GILLRAY
THOMAS LAWRENCE
JOHN HOPPNER
JOSEPH NOLLEKENS
SIMON GRIBELIN
JOHN CLOSTERMAN
GERARD VAN DER GUCHT
JOHN VANDERBANK
CHARLES GRIGNION
SAMUEL WALE

Thomas Rowlandson
Exhibition Stare Case. Visitors tothe Royal Academy struggle up and down the steeply curving staircase of Somerset House [*Exhibition Stare Case.* Visitantes de la Royal Academy forcejean para subir y bajar la empinada y curva escalera de Somerset House], c 1811 [detalle de cat. 45]

SOCIEDAD Y SÁTIRA

1720 — 1800

Si los gentilhombres fueran aficionados y buenos conocedores del arte de la pintura, esto les ayudaría a reformarse, ya que su ejemplo e influencia tendrían el mismo efecto en el pueblo. Todos los seres animados buscan naturalmente el placer, y lo persiguen anhelantes como bien principal; el quid de la cuestión reside en elegir aquellos placeres dignos de los seres racionales, por ser no sólo inocentes, sino también nobles y excelentes. Los hombres de fortuna generosa y abundante suelen dedicar gran parte del tiempo a sus propios fines; el no saber cómo entretener esas horas con pasatiempos virtuosos tal vez contribuya a fomentar los efectos nocivos del vicio tanto como lo hacen la codicia, el orgullo, la lujuria, la afición al vino o cualquier otra pasión. Así pues, si los gentilhombres hallaran placer en los óleos, dibujos, grabados, estatuas, bajorrelieves u otras curiosas obras de arte como estas; en descubrir sus virtudes y defectos; en efectuar observaciones acertadas sobre ellos, y recrearse en las actividades propias de un entendido, ¡cuántas horas de ocio se emplearían de manera provechosa y no en empeños criminales, nocivos y escandalosos! Debo confesar que no hablo por experiencia propia, pues no he probado tales empeños, y porque ningún hombre puede pronunciarse acerca de los placeres de su vecino; pero sé que la actividad que recomiendo es tan grandiosa que no puedo concebir ninguna otra a su altura, especialmente si se consideran los inconvenientes del miedo, el remordimiento, la vergüenza, el dispendio y otros semejantes.

En segundo lugar, nuestro pueblo llano ha mejorado sobremanera en una o dos generaciones por haber aprendido a leer y escribir; ha efectuado también grandes avances en mecánica y en otras muchas artes y ciencias; y la clase acomodada y la eclesial son más doctas y razonan mejor que en el pasado. A estos adelantos podría añadirse otro, específicamente en el arte del dibujo: si, de la misma forma que se enseñan otras cosas a los niños, se les enseñara también a dibujar, no sólo estarían en disposición de convertirse en mejores pintores, talladores y grabadores, y de dominar otras artes similares que dependen inmediata y evidentemente del dibujo, sino que podrían convertirse en mejores mecánicos de todo tipo.

Asimismo, si el aprendizaje del dibujo y la comprensión de las pinturas y bosquejos pasara a formar parte de la educación de un gentilhombre, dado que su ejemplo incitaría a otros semejantes a imitarle, es innegable que esto constituiría una mejora para esta parte de la población; y así, la nación entera avanzaría en cierta medida hacia el estado racional, y presentaría una imagen más respetable ante las naciones educadas que hay en el mundo.

Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*. Londres, 1715 (citado en Bernard Denvir, *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*. Londres; Nueva York: Longman, 1983, pp. 70-71).

El espíritu está constantemente buscando una ocupación. En buscar consiste nuestra vida, hasta el punto de que la mera búsqueda nos proporciona placer, al margen de cualquier otra consideración. Cada vez que surge una dificultad, que momentáneamente distrae o interrumpe la búsqueda, se produce una especie de sorpresa que intensifica el placer y hace que hasta el esfuerzo y la fatiga se conviertan en deporte y diversión.

¿En qué consistirían los gozos de la caza, el tiro, la pesca y tantas otras de nuestras diversiones favoritas, sin los reveses y dificultades, sin las decepciones con las que diariamente nos encontramos en nuestra búsqueda? ¡Cuán desventurado regresa el cazador cuando la liebre no le ha dado juego! Y qué contento y animado, cuando alguna liebre vieja y astuta le ha engañado y ha escapado de los perros. Este amor por la búsqueda ha sido sin duda implantado en nuestra naturaleza para responder a propósitos necesarios y útiles. Los animales lo poseen por instinto. Al sabueso no le gusta la presa que persigue tan impacientemente, y hasta los gatos se arriesgan a perder su presa, con tal de volver a cazarla de nuevo. Es una tarea placentera la de resolver los más difíciles problemas: las alegorías y las adivinanzas, por muy triviales que sean, entretienen el espíritu. Y con qué deleite seguimos la trama argumental de una representación teatral o de una novela, viendo cómo este placer aumenta conforme el argumento se complica, produciendo el mayor agrado cuando el final se desenlaza con claridad.

La vista encuentra esta clase de diversión en los paseos sinuosos, en los ríos serpenteantes y en toda clase de objetos cuyas formas —como veremos más adelante— estén compuestas, principalmente, de las que he denominado las líneas *ondulada y serpentina*.

Según esto, definiré la complejidad de forma como una particularidad de las líneas que la componen, que *conduce la mirada a una especie de cacería caprichosa* y que, por el placer que proporciona al espíritu, se le concede el nombre de belleza. Puede decirse con justicia que la causa de la idea de la gracia reside más inmediatamente en este principio que en los otros cinco, si exceptuamos el principio de la variedad, el cual además de incluir a éste, incluye a todos los demás.

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. London, 1753.
Traducción española: William Hogarth, *Análisis de la belleza* (ed. Miguel Cereceda; trad. Miguel Cereceda y Rosa Mª Criado Talavera). Madrid: Visor Libros, 1997, pp. 56-67.

De acuerdo con lo expuesto, en ninguna otra parte del mundo se lleva a cabo tan hábilmente el retrato de semblantes como en Inglaterra: ignoro si habéis tenido oportunidad de observarlo, pero yo sí que lo he hecho, y me tengo por juez competente en la materia. He visto lo que se hace en el extranjero, y puedo aseguraros que el honor de esta rama de la pintura recae con justicia en nuestra nación. Apelo a los observadores juiciosos para que ratifiquen la verdad de lo que afirmo. Si a menudo —y aun en casi todas las ocasiones— los extranjeros sobrepasan a nuestros compatriotas, podemos atribuirlo a las ventajas de las que disfrutan en esta tierra, sumadas a su ingenio y tesón; y diré que no se han distinguido tanto los oriundos de ninguna nación en particular como para argumentar a favor de ella. Sin embargo, debemos observar que ni los franceses, ni los italianos, ni nación alguna, a pesar de todos nuestros prejuicios favorables hacia ellos, tienen ni han tenido durante largo tiempo reputación alguna entre nosotros como retratistas.

Este honor puede atribuirse a nuestro país desde hace ya casi una generación; de modo que, en lugar de viajar a Italia u otro país extranjero, quienes deseen convertirse en retratistas deberían formarse en Inglaterra. Y lo mismo habrían de hacer los oriundos de Holanda, Francia, Italia, Alemania, etc., del mismo modo en que todo aquel que desee practicar cualquier otra rama de la pintura debe acudir a esos lugares, en los que se practica en el más alto grado de perfección. Se dice que la Santísima Virgen descendió en persona para posar ante san Lucas; y me atrevo a afirmar que si deseara que se pintara otra Madonna del natural, vendría ahora a Inglaterra; y tengo para mí que vuestro actual presidente, sir Godfrey Kneller, vistos sus avances desde su llegada a este reino, llevaría a cabo esta empresa mejor que cualquier otro pintor extranjero vivo.

The Spectator, Londres, 6 de diciembre de 1712 (citado en Bernard Denvir, *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*. Londres; Nueva York: Longman, 1983, pp. 119-20).

Y así, al fin y al cabo, la mayor belleza natural en el mundo es la honestidad y la verdad moral. Pues la belleza es sobre todo Verdad. La verdad en las facciones causa la belleza de un rostro, la verdad en las

proporciones causa la belleza en la arquitectura, del mismo modo en que la verdad en la medida hace bella la armonía y la música. En la poesía, toda ella fábula, la verdad es la perfección. Y todos aquellos lo bastante letrados para leer lo que dice el antiguo filósofo o sus epígonos modernos sobre la naturaleza de los poemas dramáticos o épicos comprenderán fácilmente esta descripción de la verdad.

Cualquier pintor de talento entiende la verdad y la unidad del diseño; y sabe que, cuando sigue la naturaleza demasiado de cerca y copia estrictamente la vida, resulta incluso no natural. Pues su arte no le permite llevar a su obra la naturaleza entera, sino sólo una parte. No obstante, su obra, si es bella y transmite verdad, debe comportarse como un todo completo en sí mismo, independiente y, por añadidura, tan vasto y completo como el artista pueda lograr. De este modo, los detalles deben estar al servicio del esquema general, y todo lo particular ha de someterse a lo principal si se desea crear una cierta facilidad para la mirada, una visión simple, clara y unitaria, que se rompería con la aparición de cualquier detalle peculiar o distintivo.

La diversidad de la naturaleza es tal que todo lo que ella crea se distingue por un carácter peculiar y original; así, si se observa con rigor, todo objeto presenta un aspecto diferente al de cualquier otro existente. Sin embargo, los buenos poetas o pintores se afanan por evitar este efecto. Detestan la minuciosidad y temen la singularidad, que dotaría a sus imágenes o personajes de un carácter caprichoso y fanático. En efecto, el simple retratista tiene poco en común con el poeta; pues, como los simples historiadores, copia lo que ve y traza minuciosamente cada rasgo y marca peculiar. No ocurre lo mismo con los hombres dedicados a la invención y el diseño; pues es de los múltiples objetos naturales, y no de uno específico, de donde estos genios extraen las ideas para sus obras. De este modo, se dice que los mejores artistas son infatigables en su estudio de las más grandes esculturas, ya que las consideran un canon mejor de lo que el cuerpo humano, por perfecto que sea, puede proporcionar...

Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, in Three Volumes*. Vol. 1. Londres, 1711 (citado en Bernard Denvir, *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*. Londres; Nueva York: Longman, 1983, p. 123).

En cuanto a la idea de que un retratista puede, llegado el caso, dedicarse a la pintura de historia, y de que su familiaridad con el mapa del semblante lo capacita para viajar con seguridad por otras regiones del cuerpo, teniendo cada una de ellas una geografía propia, peculiar y diferente, es tan palpablemente absurda que no parece necesario refutarla. Indudablemente, estos artistas podrán, mediante la lectura y la conversación, mendigar, tomar prestadas, recolectar o robar opiniones con las que formar teorías generales; pero aun en el ámbito teórico, lo que sus cerebros elaboren será, en el mejor de los casos, inconcreto y vago, ya que no puede ser confirmado mediante la observación o la práctica reiterada y familiar. Resulta fácil recopilar elogios acerca de Miguel Ángel y los demás grandes padres de la excelencia histórica, pero debemos ser cautos a la hora de añadir nuevas ideas. Insisto en esto debido a una opinión disparatada que circula últimamente y que tendría consecuencias muy perniciosas para cualquier joven artista que regulase su práctica de acuerdo con ella. Según esta opinión, el gran estilo es incompatible con la exactitud en el retrato de las partes más nimias del cuerpo; y se pone equivocadamente a Miguel Ángel como ejemplo de un estilo artístico basado únicamente en el genio y el alma, que no se detiene en reproducir con exactitud las minucias y detalles de sus figuras. Esto es falso, tanto en el precepto como en el ejemplo. De todos los artistas, Miguel Ángel es uno de los más notables por su precisión y atención a los menores detalles de sus figuras; de hecho, hay más trabajo de detalle en una pierna o un brazo retratados por este gran hombre que en dos figuras enteras pintadas por estos teóricos vagos y descuidados.

James Barry, *Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*. Londres, 1774 (citado en Bernard Denvir, *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*. Londres; Nueva York: Longman, 1983, p. 127).

33 WILLIAM HOGARTH
(Londres, 1697-1764)

A Harlot's Progress [La carrera de la prostituta], 1732-33

Aguafuerte y buril, 322 x 392 mm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Calcografía Nacional, Madrid

La fama de William Hogarth radica sobre todo en algunas de sus series satíricas y moralizantes, como *A Harlot's Progress* y *Marriage A-la-Mode* [Matrimonio a la moda] (1745), relatos visual y simbólicamente complejos en torno a la sociedad británica contemporánea. Estas series, en las que realidad y ficción se entremezclaban, se conocían sobre todo a través de los grabados realizados por el artista a partir de sus pinturas originales, que constituían un buen reclamo para vender las estampas.

I. *La llegada a Londres*
Moll Hackabout, una inocente chica de campo, llega a Londres con la esperanza de encontrar trabajo como sirvienta. A su llegada es abordada por una anciana (en la que los contemporáneos vieron a la famosa alcahueta Mother Needham). La imagen se completa con un caballero (identificado como el conocido violador Francis Charteris) que mira lascivamente a la joven y un clérigo a caballo, ajeno a lo que ocurre, atento sólo a la carta de presentación que lleva al obispo. Los baldes volcados, el ganso muerto, la pared desconchada y las mal disimuladas huellas de la sífilis en el rostro de la vieja alcahueta anuncian el trágico final de la historia.

II. *El protector hebreo*
Moll es ahora la querida de un acaudalado judío y vive en un palacete lujosamente amueblado. En esta escena aparece haciendo volcar la mesita sobre la que se ha servido el té para distraer la atención del protector y permitir la huida de su joven amante. Moll ha dado un paso más en su degradación moral, adaptándose a la frivolidad del medio, bien simbolizada por la máscara sobre la cómoda. Simbólicos son también los dos cuadros en la pared del fondo: a la derecha, Uzá llevando a Jerusalén el Arca de la Alianza (Uzá morirá súbitamente por haber tocado con su mano el trono divino); a la izquierda, Jonás (cuyo nombre significa 'paloma') a las puertas de Nínive, llamando a sus habitantes al arrepentimiento. Finalmente, la porcelana rota es presagio de su propio futuro.

III. *El arresto*
Expulsada de su magnífico hogar, Moll es ahora prostituta de un tugurio en Covent Garden, una zona llena de burdeles. Moll observa al espectador sosteniendo un reloj, probablemente robado a un cliente, que parece simbolizar que su tiempo se va consumiendo. Las manchas negras en su rostro y los frascos de medicinas sugieren que ha contraído la sífilis; el sombrero de bruja y la vara que cuelgan de la pared parecen insinuar algunas de las actividades que realiza para sus clientes. Sobre el dosel de la cama, un pequeño baúl con pelucas, utilizadas por su nuevo amante, el salteador de caminos James Dalton. El cuadro del fondo representa el sacrificio de Isaac. A la izquierda cuelgan dos estampas con retratos de un salteador y un curandero. Debajo, una hostia, que, junto con la carta pastoral utilizada como envoltorio de la mantequilla, sugiere su alejamiento de la religión. Entra para arrestarla el juez de paz local, que parece dudar ante la atracción que aún despierta la joven.

IV. *La cárcel de Bridewell*
Moll está en la cárcel de Bridewell, un centro de reclusión para prostitutas, proxenetas y jugadores. Al igual que los demás reclusos, se ve obligada por el carcelero a batear cáñamo —antes lo hacía con algunos de sus clientes—. Detrás de ella, otra prostituta parece burlarse, señalando su elegante vestido, que denota un cierto esplendor pasado, a la vez que guiña el ojo al espectador. A la derecha de la imagen, su antigua sirvienta también se ríe de ella, mientras se pone unas medias —que quizás habían pertenecido a su antigua ama—. A la izquierda de Moll, golpea el cáñamo un jugador arruinado situado ante un poste de los azotes, junto al que una inscripción reza: "The Wage of Idleness" [El salario de la holgazanería]. Detrás de Moll, otra inscripción recuerda una enseñanza moral: "Better to Work than Stand thus" [Mejor trabajar que estar así].

V. *La agonía*
Moll, de nuevo en su miserable buhardilla, agoniza, envuelta en mantas que configuran una mortaja. Dos curanderos —uno de ellos identificado como Richard Rock, supuesto especialista en enfermedades venéreas— discuten sobre sus inútiles remedios. El hijo ilegítimo de Moll se rasca la cabeza, estudiando cómo asar su comida en el fuego, indicio de su abandono y desamparo. La mesita volcada y los cacharros rotos —alegoría de su propia vida—, constituyen un significativo contrapunto a la escena II.

VI. *El funeral*
En el centro de la imagen, Moll yace muerta en el ataúd, rodeada de prostitutas enfermas. La inscripción en la tapa recuerda su edad, 23 años. A la derecha, el representante de la funeraria toquetea a una de ellas, que a su vez le roba el pañuelo; la vieja alcahueta llora su propia desgracia de perder una fuente de ingresos; el niño, indiferente a todo y olvidado por todos, se entretiene con un juguete. Sólo una joven prostituta mira a Moll con cierta emoción, quizás viendo en ella su propio futuro. La prostituta de la izquierda, a la que el párroco mete mano, derramando el vino por la excitación, mira con cinismo al espectador, como dando a entender que todos ellos están atrapados en un círculo vicioso.





34 LOUIS-FRANÇOIS ROUBILIAC
(Lyon, 1702-Londres, 1762)

Alexander Pope, 1741

Mármol, 63,5 x 32,2 cm
Shipley Art Gallery, Gateshead

Alexander Pope (1688-1744) fue uno de los autores más importantes de principios del siglo XVIII, conocido sobre todo por sus poemas satíricos. Destacan entre sus escritos *The Dunciad* [La dunciada] (1728), un ataque al panorama literario británico, y sus traducciones de la *Ilíada* (1715-20) y la *Odisea* (1726) de Homero. Para escribir sus poemas empleaba pareados de verso heroico. Pope, hombre de ingenio y brillante estudioso de los clásicos, fue un autodidacta, pues su condición de católico le impidió acudir a la universidad. Una enfermedad sufrida en la infancia lo dejó lisiado; era jorobado, medía 1,37 y a lo largo de toda su vida sufrió agudos dolores. Cuando en 1738 Roubiliac sacó el modelo del natural para su célebre escultura, Pope prácticamente había concluido su carrera de escritor y tan sólo seis años después moría en su villa de Twickenham, donde había construido un famoso jardín con una gruta de elaborado diseño. Este busto de mármol, que muestra a Pope con el cabello muy corto y vestido con una túnica de corte clásico, es una de las diversas versiones que se hicieron en terracota, escayola y bronce. En 1741 Pope compró los bustos de cuatro escritores británicos, incluido John Milton, en nombre de su amigo el empresario Ralph Allen, que los instaló en la biblioteca de su nueva villa palladiana en Prior Park, Bath.

Louis-François Roubiliac nació en Lyon, Francia, y hacia 1730, tras convertirse al protestantismo, se trasladó a Inglaterra. Su primer trabajo importante fue un encargo del propietario de los Vauxhall Gardens, Jonathan Tyers [CAT. 37, 38]. Se trataba de la gran escultura del compositor Georg Friedrich Händel, de un estilo rococó informal, que fue colocada en el centro de los Vauxhall Gardens en 1738 y llegó a ser enormemente popular. Roubiliac tenía un estudio grande con muchos ayudantes en St Martin's Lane, cerca del café Slaughter, donde se reunía con destacados artistas y escritores. Realizó innumerables bustos de contemporáneos famosos, como William Hogarth, y, desde finales de la década de 1740, una enorme cantidad de monumentos, repartidos por iglesias y catedrales de toda Gran Bretaña. Su naturalismo y su perspicacia psicológica eran muy apreciados. En referencia a su busto de Pope, Joshua Reynolds escribió:

> Roubiliac, el Estatuario, que hizo un busto de él [Pope] del natural, observó que su semblante era el de una persona muy aquejada por dolores de cabeza; debió de deducirlo por el aspecto contraído de la piel sobre sus cejas, porque, por otra parte, no se le había informado de ello.
>
> (James Prior, *Life of Edmond Malone*. Londres: Smith, Elder & Co., 1860, p. 429).

36 ARTHUR DEVIS
(Preston, 1712-Brighton, 1787)

Mr and Mrs Hill [El señor y la señora Hill], 1750-51

Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

Se trata de un ejemplo excelente de la peculiar obra de Arthur Devis, que probablemente representa al excéntrico abogado *tory* George Hill (c 1716-1808) y a su esposa Anna Barbara (c 1720-1800), de Northamptonshire, en una moderna pero sencilla, casi desnuda, sala de estar, que probablemente es producto de la imaginación del artista. La mujer está sentada junto a la elegante mesa en la que se sirve el té de la tarde, y su marido aparece de pie frente a la chimenea —sobre su repisa vemos el típico cuadro ovalado de inspiración italiana y debajo un gran jarrón chino—, con la mano dentro de su moderno chaleco. Este gesto y la posición de sus pies eran la pose que la etiqueta recomendaba en la época. Las siete tazas y platillos delicadamente pintados indican que se espera la llegada de cinco invitados. La técnica de Devis es casi como la de un miniaturista, y crea una atmósfera extrañamente sofocante, incluso surreal.

Arthur Devis nació en Preston, al noroeste de Inglaterra, donde ejerció su profesión con enorme éxito pintando *conversation pieces*, retratos de grupo de exquisitas figuras semejantes a muñecas ubicadas en interiores de clase media o integradas en el paisaje. Se trasladó a Londres en 1745. En la década de 1760 su estilo se consideraba pasado de moda en comparación con la obra de artistas más jóvenes como Joshua Reynolds y Johan Zoffany.

37 FRANCIS HAYMAN
(Exeter, 1708-Londres, 1776)

Jonathan Tyers and his daughter Elizabeth and her husband John Wood
[Jonathan Tyers con su hija Elizabeth y su marido John Wood], 1750-52

Óleo sobre lienzo, 99,1 x 86,4 cm
Yale Center for British Art. Paul Mellon Collection, New Haven

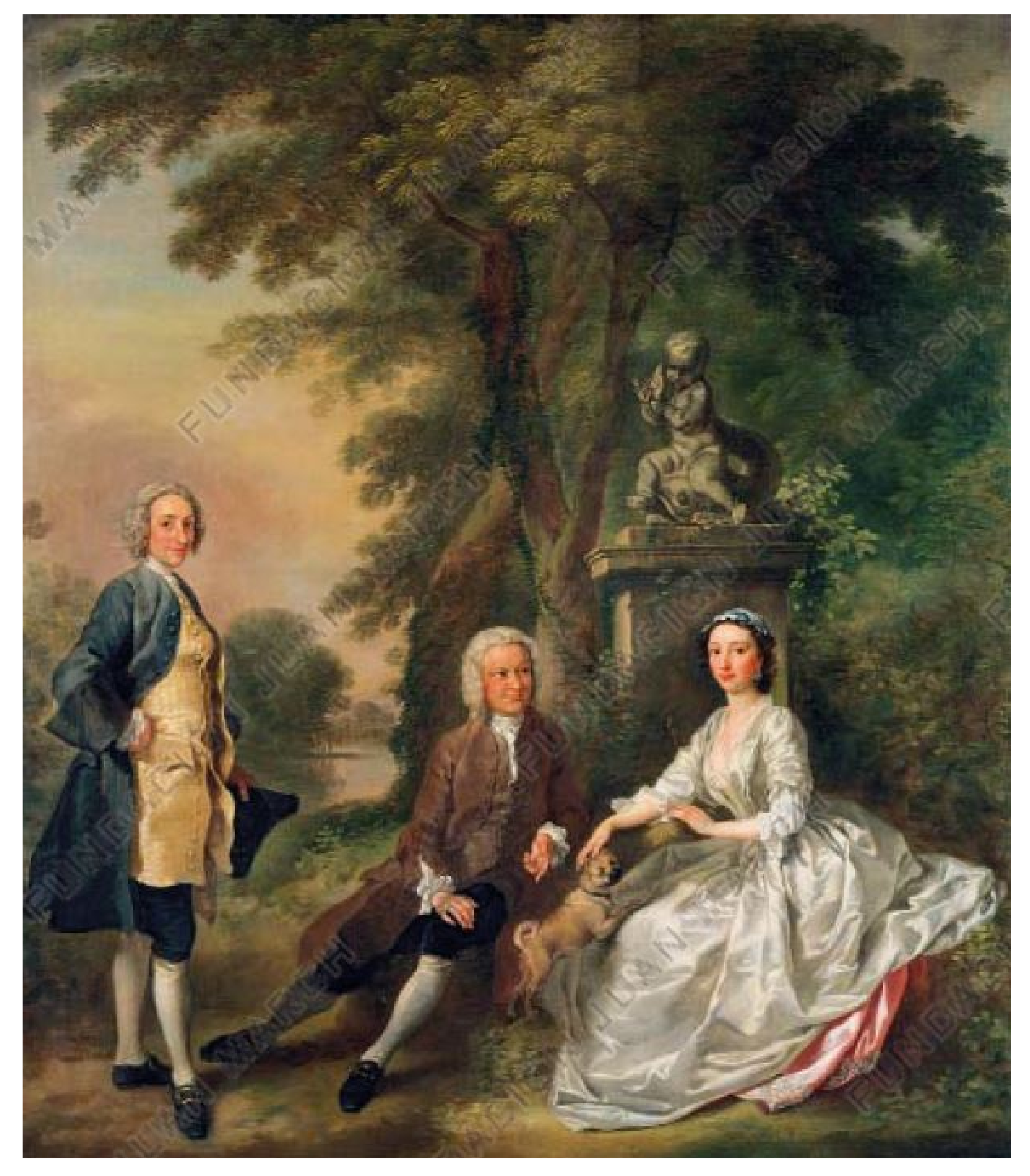
Jonathan Tyers (muerto en 1767) fue un brillante emprendedor y empresario, conocido sobre todo por ser desde 1729 el propietario de los Vauxhall Gardens, los jardines de recreo más populares de Londres durante el siglo XVIII [CAT. 38]. Este elegante retrato de grupo en el exterior probablemente se pintó para celebrar el matrimonio de su hija pequeña. El gesto de Tyers hacia el doguillo, símbolo de fidelidad, y la escultura sobre un pedestal de un amorcillo con un delfín y una paloma, símbolos de longevidad, paz y amor, son propios de un retrato de boda. El estilo es el del popular rococó francés, con esas figuras pequeñas y un paisaje destacado que recuerdan las *fêtes galantes* de Antoine Watteau.

Francis Hayman inició su carrera como pintor de decorados en los teatros de Londres antes de dedicarse a la pintura de retratos y a la ilustración de libros. Bajo la influencia de Hubert Gravelot, artista francés afincado en Londres, Hayman diseñó una extensa serie de imágenes decorativas de juegos y pasatiempos para las 53 casetas de los Vauxhall Gardens de Tyers, que revelan su formación como pintor de escenografías teatrales. Hayman era amigo y colaborador de William Hogarth, ambos miembros fundadores en 1735 de la St Martin's Lane Academy, precedente inmediato de la Royal Academy.

36 ARTHUR DEVIS *Mr and Mrs Hill* [El señor y la señora Hill], 1750-51



37 FRANCIS HAYMAN *Jonathan Tyers and his daughter Elizabeth and her husband John Wood* [Jonathan Tyers con su hija Elizabeth y su marido John Wood], 1750-52



35 ALLAN RAMSAY

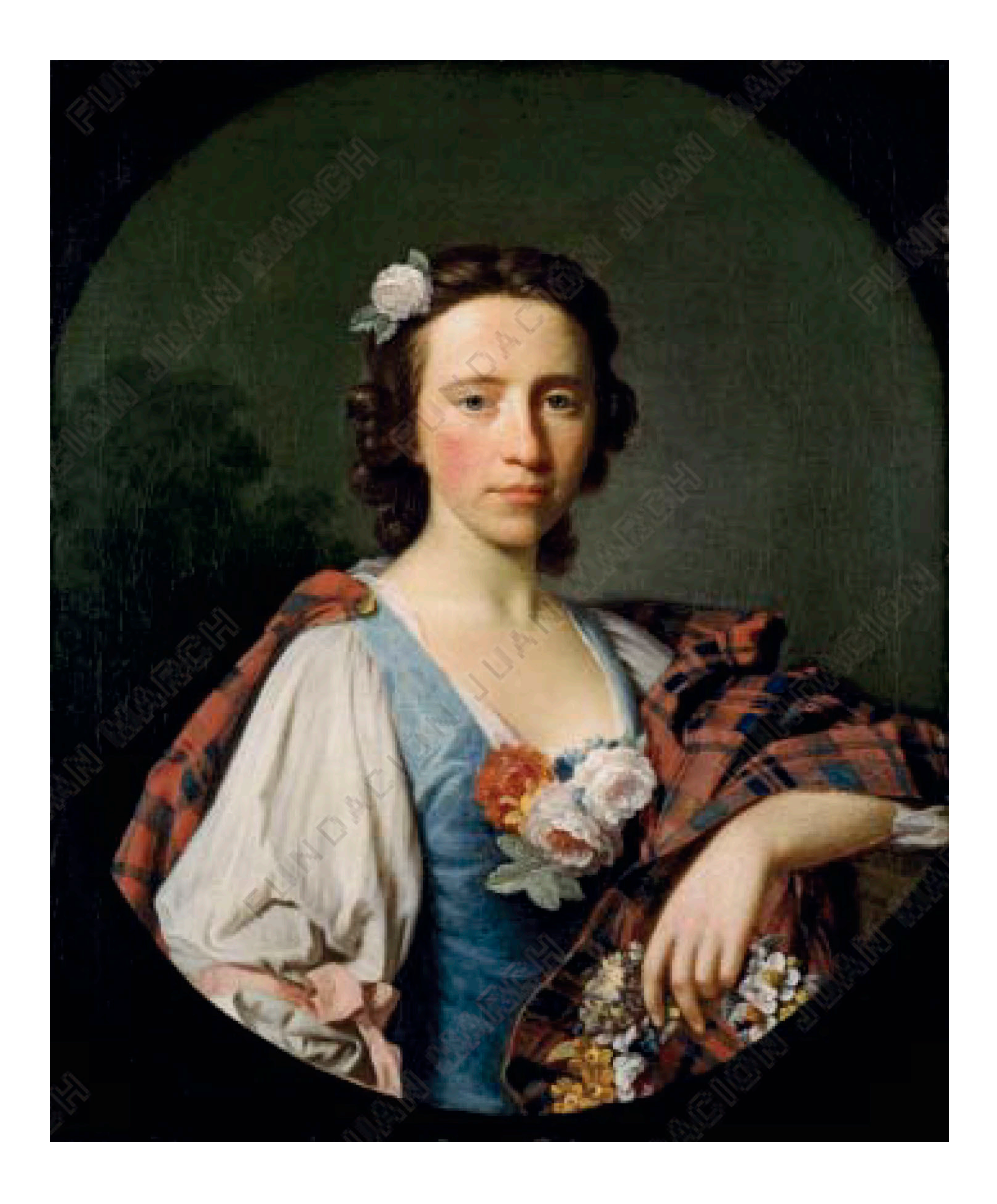
(Edimburgo, 1713-Dover, 1784)

Flora Macdonald, 1749

Óleo sobre lienzo, 74 x 61 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Transferido de la Bodleian Library, 1960

Flora Macdonald (1722-90) era hija de un granjero de South Uist, una isla de las Hébridas exteriores en Escocia. Ayudó al "pretendiente" príncipe Carlos Eduardo Estuardo a huir a Skye tras su derrota en la batalla de Culloden en 1746. A partir de esta fecha, la dinastía Estuardo perdió toda esperanza de regresar al trono de Gran Bretaña. Este retrato se pintó después de su liberación de la Torre de Londres y poco antes de su matrimonio, en 1750, con Allan Macdonald de Kingsburgh, miembro de uno de los más importantes clanes escoceses. Luce una rosa blanca en el cabello, un emblema jacobita; las flores que sostiene en la mano aluden a su nombre de pila.

Allan Ramsay nació en Edimburgo, Escocia, y con apenas formación académica se trasladó a Londres, donde estudió en la St Martin's Lane Academy, y posteriormente, en 1736, viajó a Roma, donde estudió en la Academia Francesa, que de algún modo explica su técnica y estilo característicos. A su regreso, en 1738, contó con el mecenazgo de la aristocracia escocesa residente en Londres, al tiempo que mantenía un estudio en Edimburgo. Su obra ejerció una gran influencia en el joven Joshua Reynolds en la década de 1750; a su vez, Ramsay percibió la nueva trayectoria que representaba la obra de Reynolds y en 1754 regresó a Roma para estudiar con mayor profundidad la pintura de los maestros clásicos y el arte antiguo. Era un talentoso anticuario y escritor, además de un ferviente defensor de la abolición de la esclavitud. En 1761 fue nombrado pintor de cámara del nuevo rey, Jorge III, y se dedicó a pintar los numerosos retratos reales que se ofrecían a los dignatarios extranjeros. Abandonó la pintura en 1770 después de dislocarse el brazo y a partir de entonces se centró en sus proyectos literarios.





38 ANTONIO CANALETTO
(Venecia, 1697-1768)

Vauxhall Gardens: The Grand Walk
[Los jardines Vauxhall: el Gran Paseo], c 1751

Óleo sobre lienzo, 51 x 76 cm
Compton Verney House Trust (Peter Moores Foundation)

Desde finales del siglo XVII los Vauxhall Gardens habían sido un destino popular para los londinenses, pero fue el empresario Jonathan Tyers [CAT. 37] quien, a comienzos de la década de 1730, los transformó radicalmente, convirtiéndolos en un elegante centro de ocio donde se mezclaba gente de todas las clases. Multitud de personas cogían los barcos en el embarcadero de Westminster para comer, beber, hacer un picnic, pasear y escuchar la música de Georg Friedrich Händel o canciones populares de compositores británicos. Los jardines eran también lugar de encuentros sexuales ilícitos y de prostitución. Constituyeron asimismo uno de los primeros espacios expositivos públicos en Londres, donde mostraron su obra artistas como William Hogarth y Francis Hayman. La gran escultura de Händel, obra del escultor francés Louis François Roubilliac, representaba a la gran estrella musical de la época. El cuadro de Canaletto muestra, a la derecha, en primer término, el pabellón para la orquesta, y, a ambos lados de la avenida arbolada del Gran Paseo central, las casetas donde se colgaban los cuadros.

El pintor veneciano Antonio Canaletto trabajó en Londres de 1746 a 1755 y pintó vistas panorámicas de la ciudad. En Roma recibió la influencia del artista "vedutista" Giovanni Paolo Pannini, y en la década de 1720 empezó a trabajar en sus detalladas vistas de los canales y palacios de Venecia. Dado que muchos de sus cuadros eran comprados por turistas ingleses, cuando la Guerra de Sucesión de Austria (1740-48) interrumpió este negocio, decidió trasladarse a Londres.



39 JOHAN ZOFFANY

(Fráncfort del Meno, 1733-Strand-on-the-Green, Londres, 1810)

The Sondes Children [Los niños Sondes], 1760

Óleo sobre lienzo, 96,5 x 122 cm
Colección James Saunders Watson

El retrato muestra a los tres hijos de Lewis Monson-Watson y su esposa Grace [CAT. 40]. El hijo mayor camina hacia adelante con un bate de cricket y sostiene en alto una bola, recordando a su hermano que deberían estar jugando. Este está apoyado en un árbol y ayuda al hermano pequeño, vestido de bebé, a dar de comer frutos secos a su ardilla. La silueta de los chicos destaca sobre el fondo oscuro, que a su vez contrasta con la luz del paisaje a orillas de un río sinuoso que se ve a lo lejos. A la izquierda, en un segundo plano, una estatua indica que estamos en la finca de la familia de Lees Court, Faversham, en Kent. El hijo mayor aparecería posteriormente retratado perdiendo el tiempo entregado a la bebida y al juego durante su *grand tour* en la década de 1770 (John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1997, p. 668).

Johan Zoffany nació en Fráncfort, Alemania. Aunque se formó como escultor, se dedicó principalmente a la pintura. En 1760 se estableció en Londres, donde muy pronto se convirtió en el pintor favorito de la familia real para los retratos de grupo. Zoffany fue miembro fundador de la Royal Academy, así como un destacado francmasón. Pintó innumerables escenas de obras teatrales muy populares en la época, en las que aparecían los actores más importantes, como David Garrick. Posteriormente creó grupos muy complejos, entre los que cabe destacar *The Portraits of the Academicians of the Royal Academy* [Los retratos de los académicos de la Royal Academy] (1771-72) (pp. 26-28) y *The Tribuna of the Uffizi* [La tribuna de los Uffizi] (1772-77). En la década de 1780 (pp. 28-31) trabajó en India. Durante su regreso a Inglaterra, su barco naufragó en las islas Andamán; Zoffany fue uno de los que, obligados por el hambre, llegaron a comerse a un joven marinero después de echarlo a suertes. Por ahora es el único académico que ha sido caníbal.

40 JOSHUA REYNOLDS
(Plympton, Devon, 1723- Londres, 1792)

Lady Sondes, 1764

Óleo sobre lienzo, 76,4 x 60,3 cm
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

La modelo retratada es Grace Watson (de soltera Pelham), lady Sondes (c 1731-77), esposa de Lewis Monson-Watson, nombrado barón Sondes en 1760. Grace, sobrina del duque de Newcastle, procedía de una de las dinastías políticas más poderosas de Gran Bretaña. Aquí luce un vestido blanco de muselina, un echarpe rosa forrado de armiño, pendientes de perla y perlas en el cabello. Para este retrato posó en el estudio de Reynolds en tres ocasiones entre mayo y junio de 1764. En el pelo trenzado y el vestido de lady Sondes hay un toque oriental, muy de moda en la época. Era la madre de los niños que aparecen en el retrato de Zoffany [CAT. 39].

El trabajo de Joshua Reynolds como retratista tuvo un enorme éxito, y por encargos como este se llegaba a pagar hasta cincuenta guineas, mientras que los retratos de cuerpo entero costaban cien guineas. Gracias a sus retratos de las personalidades más adineradas y poderosas de Gran Bretaña y a su cargo de presidente de la Royal Academy, a lo largo de su vida Reynolds fue la figura predominante del arte británico. Su estudio era un lugar de reunión de moda, donde los modelos que llegaban para sus sesiones eran recibidos con música, café y chismorreos. Como teórico, Reynolds hacía hincapié en el concepto clásico del ideal platónico en el arte, que se manifestaba en la generalización de la forma y la supresión del detalle:

> El arte que profesamos tiene como objeto la belleza; es nuestro deber descubrirla y expresarla; pero la belleza a cuya búsqueda nos consagramos es general e intelectual; es una idea que sólo subsiste en la mente; la vista nunca logra contemplarla, ni la mano expresarla.
>
> (“Discurso IX”, en Robert R. Wark (ed.), *Discourses on Art*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1975, p. 171).

William Blake estaba totalmente en desacuerdo con esto y en sus anotaciones a los *Discursos* escribió que “a este hombre lo han contratado para hundir el arte” (Geoffrey Keynes, *Blake: Complete Writings*. Londres; Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1972, p. 445).



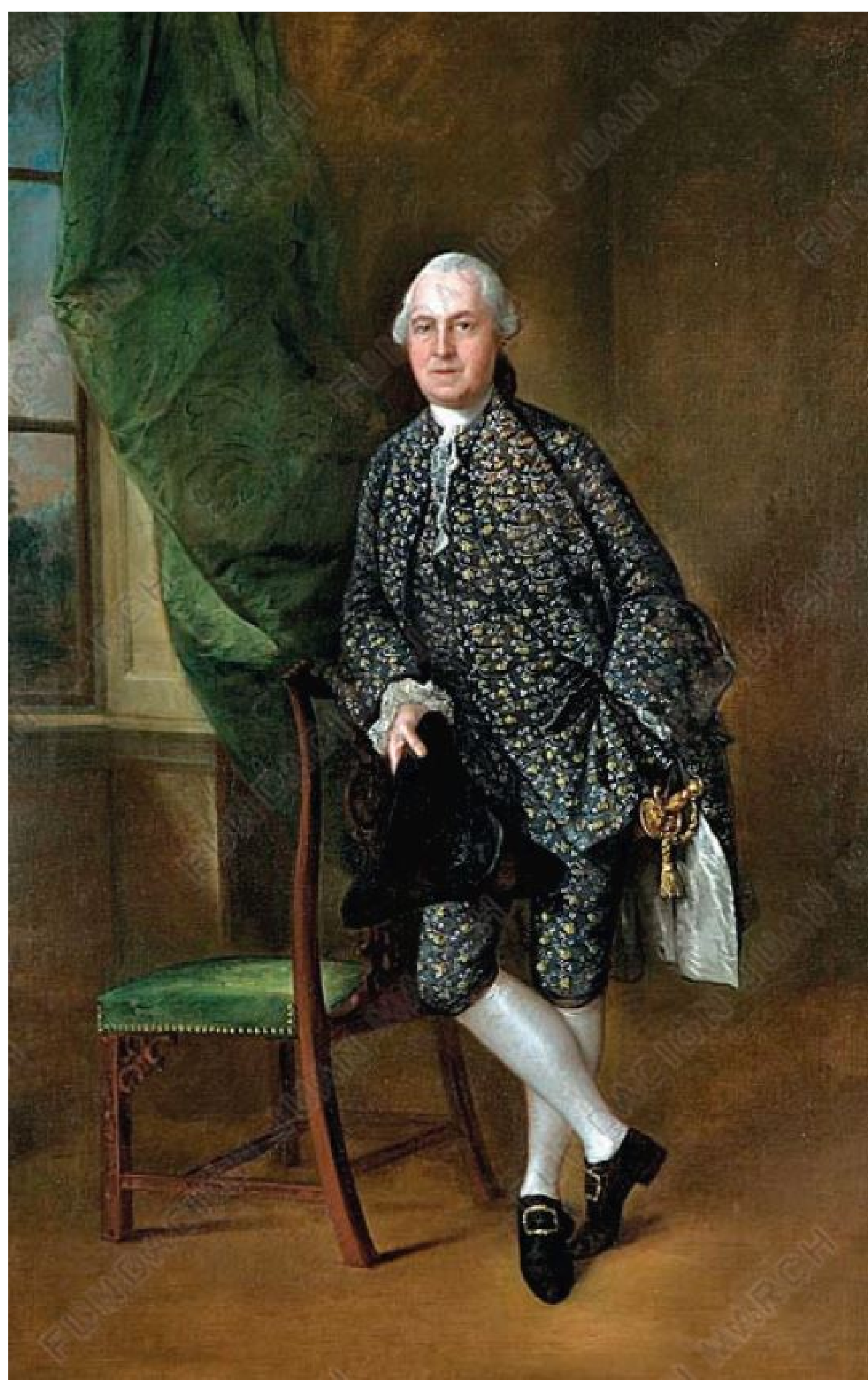
41 THOMAS GAINSBOROUGH
(Sudbury, Suffolk, 1727- Londres, 1788)

Sir Edward Turner, 1762

Óleo sobre lienzo, 229,2 x 147,3 cm
Wolverhampton Art Gallery

Gainsborough retrató a Edward Turner en el estudio que tenía en su propia casa, en la calle Abbey de Bath, una elegante ciudad balneario a la que Gainsborough se había trasladado en 1759 y donde logró un gran éxito con sus retratos. Algo de la absurda cultura de la ciudad quedó plasmado en la novela cómica de Richard Graves *The Spiritual Quixote* [El Quijote espiritual] (1773), donde se realiza una sátira de hombres que, como Turner, estaban entregados a las últimas modas y a su vanidad. Al igual que hizo en otros muchos retratos, algunos pintados en ese mismo estudio, a través de la ventana se ve un escenario natural, y no la ciudad, que era la vista real, lo que tal vez revelaba el profundo amor que el pintor sentía hacia la naturaleza, en contraste con la sociedad, así como con la tradición de dichos contextos. La alegría del modelo por su fortuna recién heredada se manifiesta especialmente en su atuendo, muy llamativo, y en su pose segura, relajada. El traje de Turner es de seda francesa gris, adornada con un brocado en blanco, oro y negro, que Gainsborough pintó con cuidado y detalle. A petición del retratado, James McArdell grabó una manera negra de esta pintura, y no cabe la menor duda de que se la hizo llegar a sus amigos y demás personajes de la alta sociedad.

Thomas Gainsborough se formó en Londres con Hubert-François Gravelot. En las décadas de 1740 y 1750 trabajó en Ipswich y Londres, y después se trasladó a Bath, donde se convirtió en el retratista de sociedad más popular de su generación. Su pincelada delicada y viva —que en ocasiones obtenía empleando un pincel muy largo y manipulando la pintura con instrumentos extraños, como cucharas— se contempla mejor a cierta distancia, desde la que resalta más el parecido; sin embargo, los espectadores quedaban igualmente embelesados al observarlas de cerca. Gainsborough acabó aburriéndose de los retratos y la mayor parte de los últimos años de su carrera artística la dedicó a pintar paisajes.



42 JOHN HAMILTON MORTIMER
(Eastbourne, 1740-Londres, 1779)

A Caricature Group
[Un grupo caricaturesco], c 1766

Óleo sobre lienzo, 83,8 x 106,7 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

Este óleo retrata posiblemente a los miembros de la Howdalian Society, un club de bebedores, fundado por el capitán de artillería Howdell, que se reunían en el café Munday's de Covent Garden. Mortimer, que llevaba un alto nivel de vida, fue presidente de dicha sociedad. Durante el siglo XVIII eran muy frecuentes estos grupos, que se reunían en tabernas y cafés. Los miembros ausentes están representados en los retratos de las paredes. Sólo dos figuras de esta cena a base de ostras pueden identificarse con certeza: la primera figura sentada de la izquierda es el propio pintor y, sentado en primer plano, parece que a punto de escarbar en una ostra, está el escultor Joseph Wilton (1722-1803). Otros podrían ser el compositor Thomas Arne (1710-78), el pintor Richard Wilson (1714-82) y el novelista Laurence Sterne (1713-68). Varios artistas pintaban este tipo de caricaturas, entre ellos Joshua Reynolds [CAT. 40], que se mofó de los aristócratas disolutos que vio en su *grand tour* por Italia.

Entre 1757 y 1760, John H. Mortimer se formó en el estudio del retratista Thomas Hudson, donde conoció a Joseph Wright [CAT. 58]. Dibujante brillante, decidió convertirse en pintor de historia y en las décadas de 1760 y 1770 expuso su obra en la Society of Artists, el precedente inmediato de la Royal Academy, de la que fue nombrado presidente en 1774. Sus obras representan escenas de la historia británica, de la mitología y de las obras de William Shakespeare, Edmund Spenser y Cervantes. Su estilo de vida salvaje, que provocó su muerte prematura, quedó reflejado en su fascinación por el tema, tan de moda entonces, de los *banditti*, que aparece en algunos de sus cuadros.





43 JOHN-FRANCIS RIGAUD
(Turín, 1742-Coleshill, Warwickshire, 1810?)

Vincenzo Lunardi with his Assistant George Biggin, and Mrs Letitia Anne Sage, in a Balloon
[Vincenzo Lunardi con su ayudante George Biggin, y la señorita Letitia Anne Sage, en un globo], c 1785

Óleo sobre plancha de cobre, 36 x 31 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

El italiano Vincenzo Lunardi (1759-1806) llegó a Inglaterra como secretario del embajador napolitano. Gran entusiasta de la última moda de ir en globo, fue el primero en elevar uno en Inglaterra. El evento tuvo lugar en 1784, desde un campo de artillería de Londres, ante la mirada de una enorme multitud entre la que se encontraban el príncipe de Gales y muchos miembros de la nobleza; le acompañaban un perro, un gato y una paloma enjaulada. La pintura sobre cobre de Rigaud representa el segundo vuelo londinense, organizado por Lunardi en 1785, que despegó de St George's Fields, en el sur de Londres. A la izquierda aparecen su compañero George Biggin y Letitia Anne Sage, actriz y belleza de la alta sociedad. Junto a ellos Lunardi levanta su sombrero en el aire; aunque en realidad, debido a las restricciones de peso, no se uniría a sus compañeros. La tela del globo era una enorme bandera del Reino Unido. Los dos pasajeros del globo almorzaron en pleno vuelo y después aterrizaron en un campo, donde, antes de ser rescatados por unos escolares de la zona, fueron asaltados por un granjero enfadado. Posteriormente, la señora Sage publicó su experiencia como la primera mujer aeronauta de Gran Bretaña. Rigaud pintó esta obra como base para un grabado destinado a sacar partido a la fascinación del público por este acontecimiento.

De origen hugonote francés, John-Francis Rigaud nació en Turín y se formó en Florencia, Bolonia y Roma antes de trasladarse a París, acompañado por su amigo James Barry [CAT. 62, 63]. En 1771 se estableció en Londres, donde el comercio artístico estaba en auge, y se convirtió en un afamado artista de pintura histórica, retratos y proyectos decorativos. En 1784 fue nombrado miembro de la Royal Academy y en 1788 colaboró con la Shakespeare Gallery de John Boydell.

44 THOMAS ROWLANDSON
(Londres, 1756-1827)

The Prize Fight [La lucha], 1787

Acuarela, pluma, tinta negra y gris sobre grafito, 460 x 695 mm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

Rowlandson representó con frecuencia actividades populares al aire libre: patinaje sobre hielo, boxeo, duelos, cacerías de zorros, carreras de caballos, ferias y excursiones para dibujar [CAT. 81]. En la década de 1780, los combates de boxeo estaban bajo el mecenazgo de aristócratas adinerados, que formaban y mantenían a los púgiles para después apostar por ellos. El famoso soldado y príncipe William, duque de Cumberland, fue uno de los patrocinadores más entusiastas y se dice que en 1750 perdió diez mil libras con un boxeador, John "Jack" Broughton. En la parte derecha de esta gran acuarela se puede ver a una de estas distinguidas personalidades con abrigo azul y montando un caballo. Podría tratarse del príncipe de Gales, pues es cierto que era un conocido jugador y que apoyó al boxeador judío Daniel Mendoza, ganador de un combate contra Sam Martin, celebrado en Barnet Common en 1787, precisamente el año en que Rowlandson pintó esta imagen. Al igual que ocurre con muchos cuadros de Rowlandson, la multitud es tan importante como el espectáculo en sí, y los caballos alzados sobre sus dos patas así como los grandes grupos de gente cayendo al suelo en plena confusión centran en gran parte el interés. Campesinos, ladrones, soldados, prostitutas, curas y miembros de clase media y alta de ambos sexos, se agolpan en el escenario para poder ver el combate.

Thomas Rowlandson era un brillante acuarelista y caricaturista cuyo trazo estaba dotado de una extraordinaria fluidez expresiva. Formado en la Royal Academy, era amigo de James Gillray, aunque su obra resultaba mucho más moderada. Su estampa de 1784 con los miembros de la familia real entre la multitud en los Vauxhall Gardens resultó todo un éxito. Realizó numerosas ilustraciones para libros, en particular para el librero y editor anglo-alemán Rudolf Ackerman, y también un elevado número de dibujos eróticos.





45 THOMAS ROWLANDSON
(Londres, 1756-1827)

Exhibition Stare Case. Visitors to the Royal Academy struggle up and down the steeply curving staircase of Somerset House [*Exhibition Stare Case*. Visitantes de la Royal Academy forcejean para subir y bajar la empinada y curva escalera de Somerset House], c 1811

Aguafuerte. Estampa iluminada, 484 x 317 mm
The British Museum, Londres

La Royal Academy en la Somerset House de Strand, diseñada por el arquitecto escocés William Chambers entre 1776 y 1796, era un edificio magnífico, aunque a muchos les parecía muy poco práctico. La escalera de caracol que llevaba hasta la sala de exposiciones era particularmente incómoda, de modo que el rey Jorge IV, con su corpulenta vejez, no podía asistir a las exposiciones. Los problemas de la escalera durante las concurridas muestras quedan perfectamente plasmados aquí, ya que los visitantes caen de espaldas por ella. A medida que ruedan se ven piernas, nalgas y más partes de las mujeres, pues sus faldas revelan la ausencia de ropa interior. Al pie de las escaleras dos parejas se abrazan involuntariamente, lo que algunos ancianos libidinosos contemplan encantados; uno de ellos recurre incluso a su catalejo para examinarlos más de cerca. La estatua desnuda de la hornacina mira divertida. El título inglés juega con la homofonía de las palabras *stare* [mirar fijamente, clavar la mirada] y *stair* [escalera]. Las exposiciones de la Royal Academy se consideraban ocasión de intercambio estético así como oportunidad para encuentros amorosos.

46 JAMES GILLRAY
(Londres, 1756-1815)

French Liberty. British Slavery. A design in two compartments. 21 December 1792
[Libertad francesa. Esclavitud británica. Dibujo en dos partes. 21 diciembre 1792], 1792

Aguafuerte. Estampa iluminada, 247 x 350 mm
The British Museum, Londres

En esta estampa, Gillray crea un sencillo contraste. A la izquierda, un hambriento y escuálido francés *sans culotte* come cebollas crudas mientras manifiesta su gratitud por su "Liberté", su vida exenta de impuestos y la "Assemblé[e] Nationale". A su espalda, sobre una mesa, un cuenco de caracoles vivos. En la infecta habitación de suelo de piedra, un mapa de las conquistas francesas cuelga sobre la chimenea, en la que arden unos cuantos troncos. Las uñas de sus pies tienen un tamaño grotesco y sus ropas son puros harapos. A la derecha, un británico enormemente corpulento y vestido a lo John Bull come un gigantesco trozo de carne de vaca, la comida nacional, y bebe una jarra de cerveza espumosa mientras se queja de los altos impuestos que paga por la guerra contra los franceses, y de que el gobierno está esclavizando a sus compatriotas y los está matando de hambre. El suelo está enmoquetado, la silla es suntuosa y en la pared está la explicación de este confort: la fortaleza de "Britannia", que dominaba los mares, y de la libra esterlina.

James Gillray fue criado como un moravo (una secta religiosa) en Londres, se formó como grabador de documentos y se especializó en billetes de banco y certificados. En 1778 ingresó en la Royal Academy Schools y estudió grabado con Francesco Bartolozzi. En 1779 vendía sus estampas a través de la afamada editora Hannah Humphrey, y durante la década de 1780, después de intentar dedicarse a un tipo de imágenes más serias, desarrolló su estilo satírico tan característico. Por sus colaboraciones satíricas en el periódico *The Anti-Jacobin* de 1797 a 1801 recibiría una pensión anual de 200 libras del gobierno de William Pitt. Desde la década de 1790 vivía encima de la tienda que tenía Humphrey en la calle Old Bond, y formaban pareja como socios y amantes. Afectado por una demencia, Hannah Humphrey lo cuidó hasta su muerte.

47 JAMES GILLRAY
(Londres, 1756-1815)

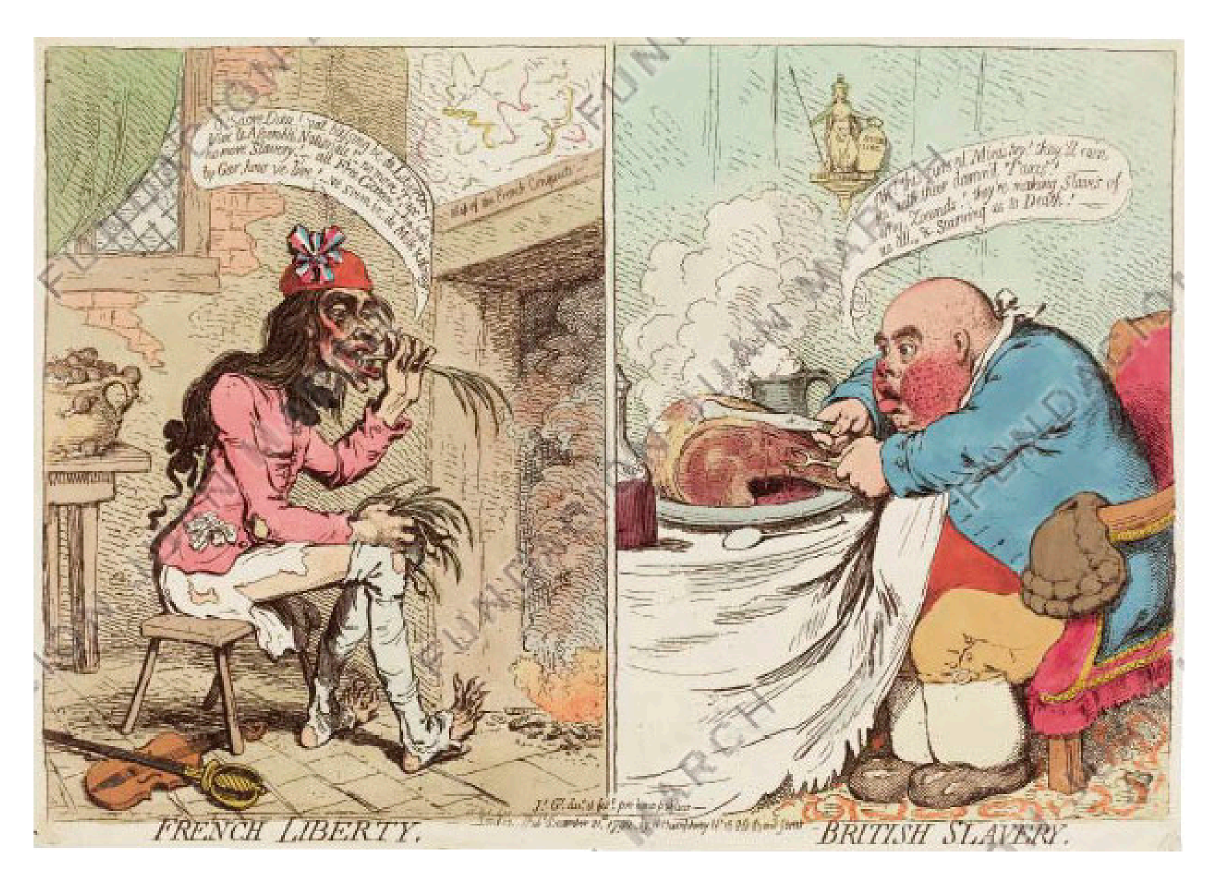
The Gout, 14 May 1799 [La gota, 14 mayo 1799], 1799

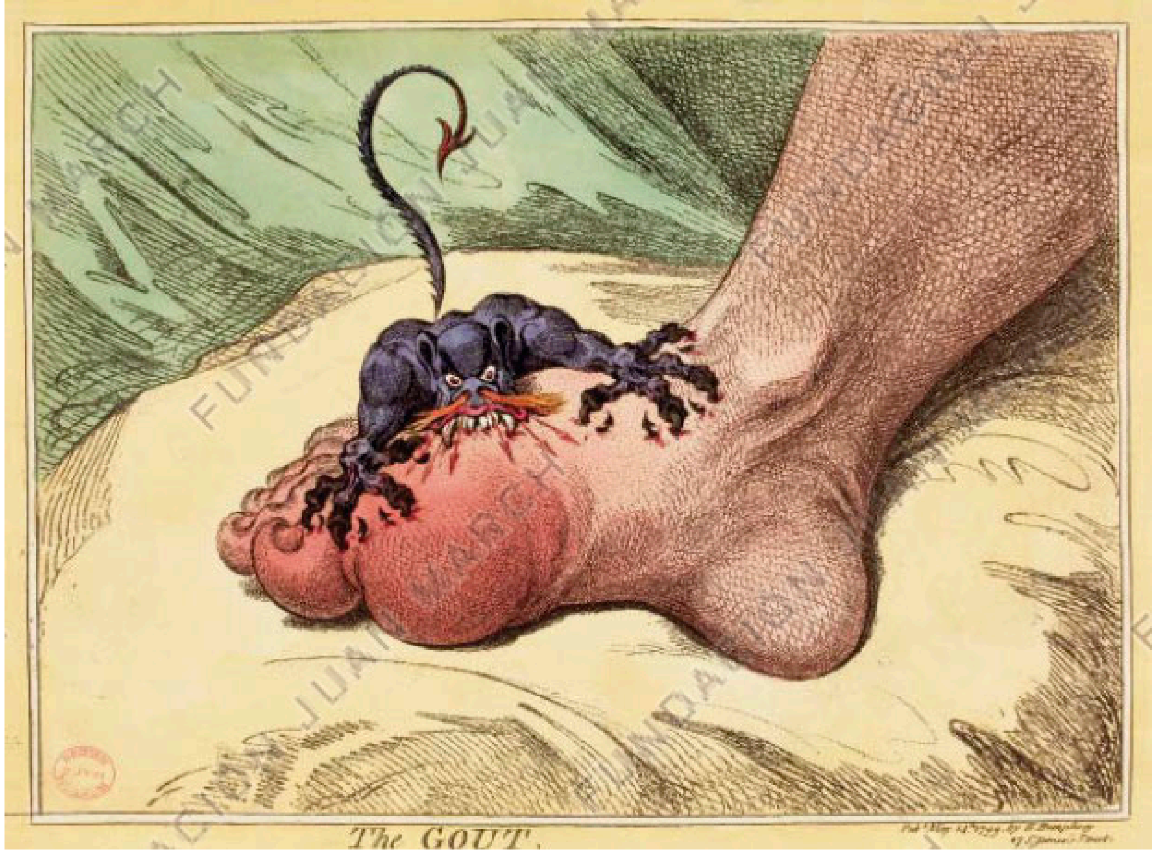
Aguafuerte y aguatinta. Estampa iluminada, 260 x 355 mm
The British Museum, Londres

La gota, a menudo conocida como "podagra" cuando afecta al dedo gordo del pie, es una enfermedad inflamatoria enormemente dolorosa causada por altos niveles de ácido úrico en la sangre, que cristaliza en articulaciones y tendones. En el siglo XVIII la gota se conocía como "la enfermedad del hombre rico", ya que se asociaba al consumo de grandes cantidades de alcohol por hombres adinerados.

Gillray muestra el pie descansando sobre un colchón —por lo general, el dolor es más intenso por las noches—, asaltado por la espantosa enfermedad, representada como un pequeño demonio fantástico que sujeta con sus garras el pie de la víctima mientras clava sus dientes en el área afectada de la articulación metatarso-falángica, despidiendo llamas y rayos por la nariz. La posición de su cola parece indicar que se dispone a asestar un atroz golpe final.

Como ya ilustraba *French Liberté. English Slavery* [CAT. 46], el arte de Gillray está repleto de referencias a los efectos físicos, psicológicos, culturales e incluso políticos de la comida, desde sus escuálidos franceses y gordos británicos hasta las obscenas imágenes escatológicas de defecación y los horrores del presunto canibalismo de los revolucionarios franceses. El "gordo" y el "flaco" es un tropo dialéctico fundamental de la imaginación de Gillray.


FRENCH LIBERTY.
BRITISH SLAVERY.


The GOUT.

48 THOMAS LAWRENCE
(Bristol, 1769- Londres, 1830)

Miss Martha Carr, c 1789

Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Martha Carr (nacida en 1757) era hija de William Carr, un caballero irlandés que vivía en Parson's Green, Londres. En 1789 Martha se casó con el terrateniente de Essex Thomas Chinnall Porter y parece probable, a juzgar por el aspecto de la modelo —una joven de treinta y pocos años— que este retrato celebra el compromiso matrimonial. La pareja tuvo dos hijas. Lawrence muestra a Martha sentada en una silla con un paisaje apreciable a través de las cortinas dibujadas. Luce en el cuello una gargantilla de terciopelo negro que resalta la piel pálida y el vestido blanco. La ágil pincelada capta magistralmente los brillantes efectos luminosos. Lawrence había expuesto sus primeras obras en la Royal Academy dos años antes de realizar este retrato, y enseguida se le consideró el sucesor natural de Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough.

Thomas Lawrence mostró desde la infancia un gran talento artístico y se formó en la Royal Academy Schools. A la muerte de Reynolds se convirtió en el pintor de retratos más importante de Gran Bretaña. Al igual que aquel, era una "figura consagrada" —pintó a la familia real y a otras destacadas personalidades, como el duque de Wellington, y en 1820 fue nombrado presidente de la Royal Academy—. Muy admirado por toda Europa debido a su virtuosismo, en Londres recibió la visita de artistas como Eugène Delacroix. Elegía con sumo cuidado los ropajes y el entorno de cada retrato, y a menudo, para lograr el efecto exacto que buscaba, hacía caso omiso de los deseos de los retratados. Mantuvo relaciones amorosas tortuosas, pero nunca llegó a casarse. A su muerte era el retratista más famoso y de mayor éxito de Europa, pero murió endeudado.



49 JOHN HOPPNER

(Londres, 1758-1810)

Anne Isabella Milbanke (later Lady Byron)
[Anne Isabella Milbanke (posteriormente lady Byron)],
c 1800

Óleo sobre lienzo, 153,3 x 112,4 cm
Ferens Art Gallery, Hull Museums

Este encantador y conmovedor retrato de Anne Isabella Milbanke (1792-1860) fue un encargo de su padre, Ralph Milbanke, realizado cuando su hija única tenía unos ocho años. Nacida en County Durham y niña superdotada, estudió a los clásicos, filosofía y matemáticas con su tutor William Frend, licenciado en Cambridge, y destacó en particular en la última materia: el poeta Lord Byron, que con el tiempo se convertiría en su marido, la llamaba la "princesa de los paralelogramos". Se habían conocido en 1812, y Byron la persiguió obsesivamente hasta que se casaron en 1815. Ya por entonces era un bebedor empedernido, que sufría violentos cambios de humor. Pronto la pareja tuvo a su única hija, Ada, pero él ya había iniciado una aventura amorosa con una corista. Su mujer llevó un registro pormenorizado de su comportamiento y lo acusó de sodomizarla, de incesto con su hermanastra y de homosexualidad. La pareja se separó legalmente en 1816. Anna estuvo atormentada por la memoria de su marido el resto de su vida, y rezaba por su alma mientras criaba a la hija de ambos, que llegó a ser una matemática brillante. En estrecha colaboración con Charles Babbage,—inventor de la máquina de calcular 'The Difference Engine'—, desarrolló ideas que desembocaron en lo que conocemos hoy como programación informática.
Se convirtió en reformadora del sistema carcelario y ferviente detractora de la esclavitud.

De ascendencia alemana, John Hoppner era miembro del coro de la Capilla Real, donde el rey Jorge III advirtió su talento para el dibujo y le animó a hacerse pintor. En la década de 1790 era uno de los pintores de retratos más importante de Inglaterra. Había desarrollado un particular estilo colorista que logró mucho éxito. Con un intelecto brillante, fue un destacado conversador y en 1805 tradujo un conjunto de fábulas árabes en verso, *Oriental Tales* [Cuentos orientales].
Viajó por Gran Bretaña y Francia realizando dibujos, y sus técnicas paisajísticas influyeron en J. M. W. Turner.



50 JOSEPH NOLLEKENS
(Londres, 1737-1823)

Charles James Fox, c 1800

Mármol, 72,7 x 52 x 30 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Esta es una copia del segundo busto de mármol del estadista *whig* Charles James Fox (1749-1806) realizado por Nollekens. El artista realizó al menos dos bustos de Fox; el primero en 1791, el segundo se expuso en la Royal Academy en 1802. De ambos se hicieron numerosas réplicas, y se decía que Catalina la Grande de Rusia había sido propietaria de doce copias de la primera versión (1791). Fox era el rival principal del *tory* William Pitt el Joven. Durante la Guerra de Independencia norteamericana (1776-83), Fox se hizo más radical y antimonárquico, ideas que trasladaba a sus brillantes discursos en el Parlamento. Viajero empedernido, creía en la libertad del individuo y en la libertad de conciencia religiosa, oponiéndose tajantemente a la esclavitud y apoyando a los líderes de la Revolución francesa. No sólo sus ideas políticas, sino también su condición de mujeriego y jugador y su pasión por todo lo extranjero eran blanco de los ataques de sus adversarios. Acabó sus días gordo y desaliñado, y sus compañeros *whigs* le llamaban "La ceja" por las pobladas cejas que mostraba sobre sus ojos hinchados. Aquí aparece con una toga romana, aunque sin su peluca.

Hijo de un pintor, Joseph Nollekens estudió con el escultor flamenco-romano afincado en Londres Peter Scheemakers, y recibió clases de dibujo de Michael Spang [CAT. 57]. En la década de 1760 viajó por Italia y a su regreso a Londres se convirtió en el escultor de retratos y sepulcros más famoso de su época. En 1768 fue miembro fundador de la Royal Academy. Para sus trabajos empleó a muchos ayudantes y de hecho su taller funcionaba en la práctica como una fábrica, ya que realizaba infinidad de copias de sus famosos bustos neoclásicos a partir de modelos del natural. Se decía que era un avaro; en su testamento dejó la asombrosa fortuna de doscientas mil libras.



51 SIMON GRIBELIN (París o Blois, 1661-Londres, 1733) según
JOHN CLOSTERMAN (Hannover, 1660-Londres, 1711)

Frontispicio de Anthony Ashley Cooper, *Characteristicks of men, manners, opinions, times* [Características de los hombres, maneras, opiniones, épocas], 1711 (edición de 1723), pp. 78-79

Aguafuerte y buril, 209 x 139 mm
University of Glasgow Library. Special Collections

Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury (1671-1713), recibió de niño las enseñanzas del filósofo John Locke, que le influyó en aspectos como la libertad y el deísmo. Su *Characteristicks* es uno de los libros filosóficos más importantes del siglo XVIII y tuvo notable repercusión en escritores como Joshua Reynolds y David Hume y en la Ilustración francesa. Shaftesbury subrayaba la importancia de la honestidad y la idea de la belleza como verdad. Para construir una sociedad y unos individuos equilibrados era necesario alcanzar una armonía guiada por el buen gusto innato. La obra del artista debía constituir un todo independiente que derivara del estudio prolongado del arte que imponían los detalles de la naturaleza. Esta imagen del frontispicio fue grabada por Simon Gribelin a partir de un retrato de Shaftesbury realizado por John Closterman, en el que le presenta como descendiente de los grandes filósofos griegos y como hombre de elevada condición. La imagen redonda de la portada es un complejo emblema asociado a la luz de la naturaleza, los sentidos y a un concepto estoico de la mente.

52 GERARD VAN DER GUCHT (Londres, 1696-1776) según
JOHN VANDERBANK (Londres, 1694-1739)

El yelmo de Mambrino, en Miguel de Cervantes Saavedra, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. Translated from the original Spanish of Miguel Cervantes de Saavedra by Charles Jarvis, Esq* [La vida y hazañas del ingenioso hidalgo don Q uijote de la Mancha. Traducido del español original de Miguel Cervantes de Saavedra por Charles Jarvis]. Londres: J. y R. Tonson y R. Dodsley, 1742, 2 vols.; vol. 1, pp. 108-09

Aguafuerte y buril. Libro: 29 x 25 x 6 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

El Quijote, cuya primera parte se publicó en España en 1605, tuvo enorme repercusión en Gran Bretaña desde su primera traducción al inglés en 1612. Esta versión inglesa fue la primera traducción completa de esa primera parte, aunque ya en 1606 se había producido en Gran Bretaña la primera referencia extranjera a la novela, concretamente en la obra de teatro de George Wilkins *The Miseries of Enforced Marriage* [Las miserias de un matrimonio forzoso]; la primera edición crítica del texto español será la de lord Carteret, de 1738. Los británicos reaccionaron ante el humor absurdo y la excentricidad de la novela de Cervantes (1547-1661) tal vez en mayor medida que los españoles.

John Vanderbank era de origen holandés. Desde su inauguración en 1711 estudió en la Kneller's Academy y en 1720 abrió su propia escuela independiente de arte. Hacia mediados de esa década se convirtió en un prolífico ilustrador de libros, y en concreto dibujó y pintó muchas escenas del *Quijote*, algunas de ellas supuestamente durante una estancia en la cárcel de Fleet a la que le llevaron sus deudas. Las ilustraciones de Vanderbank, realizadas por esos años, adornaron la edición de Carteret de 1738 y la traducción de Charles Jarvis de 1742. Esta última contenía las 68 ilustraciones grabadas por Gerard van der Gucht.

53 CHARLES GRIGNION (Londres, 1710-1810) según
FRANCIS HAYMAN (Exeter, 1708-Londres, 1776)

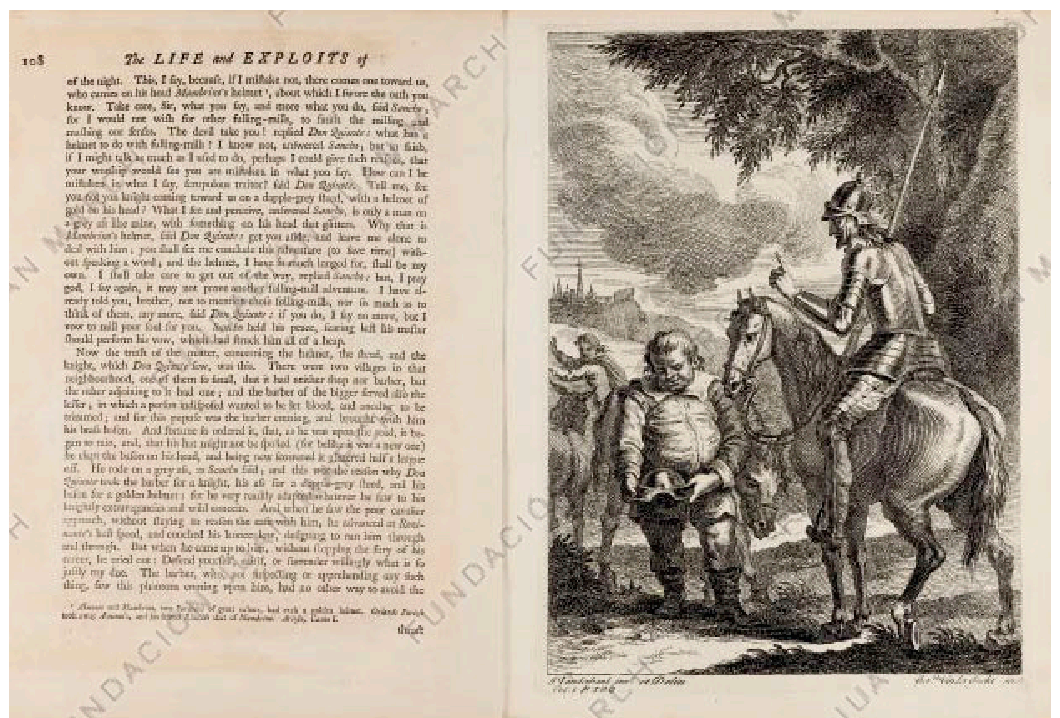
Frontispicio y portada de *The Preceptor: Containing a General Course of Education Where in the First Principles of Polite Learning are Laid Down... for... the Instruction of Youth* [El preceptor: con un curso general de educación en el que se establecen los primeros principios de un correcto aprendizaje... para... la instrucción de la juventud]. Londres: Robert Dodsley, 1748, col. 1, vol. 2

Aguafuerte y buril. Libro: 21,6 x 14 x 5 cm
The British Library, Londres

The Preceptor, editado por el dramaturgo y editor Robert Dodsley, se publicó por primera vez, en dos volúmenes, en 1748, y fue uno de los manuales más populares de los muchos textos educativos y "de perfeccionamiento" que desde principios del siglo XVIII contaban con numerosos lectores. Muchos de los artistas británicos más célebres de la época ilustraron diversos libros. Samuel Johnson escribió el Prefacio de *The Preceptor*, al que contribuyó con un relato corto alegórico. Su biógrafo, James Boswell, lo describió como "uno de los libros más valiosos para el perfeccionamiento de las mentes jóvenes". Constaba de doce capítulos sobre diversas artes y ciencias, y otras parcelas del aprendizaje, incluido un capítulo "Sobre el dibujo" (cap. VI), en el que se incluían dibujos de Francis Hayman [CAT. 37], grabados por Charles Grignion, que ilustraban las pasiones. Incluía también citas de los teóricos académicos franceses Charles Le Brun y Roger de Piles, que explicaban las "Señales del espíritu" (vol. 1, 408) tras los rostros representados. Hayman también diseñó los frontispicios de cada volumen. Aquí, como explica el verso que lo acompaña, la Juventud aparece cayendo en la trampa de los "dulces cortejos" que le ofrece el Placer, donde es corrompida por la Enfermedad y el Remordimiento y conducida hasta la "cueva del terror" de la Infamia.



51



108 *The LIFE and EXPLOITS of*

of the night. This, I say, because, if I mistake not, there comes one toward us, who carries on his head *Mambrino's* helmet¹, about which I swore the oath you know. Take care, Sir, what you say, and more what you do, said *Sancho*; for I would not wish for other fulling-mills, to finish the milling and mashing our senses. The devil take you! replied *Don Quixote*: what has a helmet to do with fulling-mills? I know not, answered *Sancho*; but in faith, if I might talk as much as I used to do, perhaps I could give such reasons, that your worship would see you are mistaken in what you say. How can I be mistaken in what I say, scrupulous traitor? said *Don Quixote*. Tell me, seest thou not yon knight coming toward us on a dapple-grey steed, with a helmet of gold on his head? What I see and perceive, answered *Sancho*, is only a man on a grey ass like mine, with something on his head that glitters. Why that is *Mambrino's* helmet, said *Don Quixote*: get you aside, and leave me alone to deal with him; you shall see me conclude this adventure (to save time) without speaking a word; and the helmet, I have so much longed for, shall be my own. I shall take care to get out of the way, replied *Sancho*: but, I pray god, I say again, it may not prove another fulling-mill adventure. I have already told you, brother, not to mention those fulling-mills, nor so much as to think of them, any more, said *Don Quixote*: if you do, I say no more, but I vow to mill your soul for you. *Sancho* held his peace, fearing lest his master should perform his vow, which had struck him all of a heap.

Now the truth of the matter, concerning the helmet, the steed, and the knight, which *Don Quixote* saw, was this. There were two villages in that neighbourhood, one of them so small, that it had neither shop nor barber, but the other adjoining to it had one; and the barber of the bigger served also the lesser; in which a person indisposed wanted to be let blood, and another to be trimmed; and for this purpose was the barber coming, and brought with him his brass bason. And fortune so ordered it, that, as he was upon the road, it began to rain, and, that his hat might not be spoiled (for belike it was a new one) he clapt the bason on his head, and being new scoured it glittered half a league off. He rode on a grey ass, as *Sancho* said; and this was the reason why *Don Quixote* took the barber for a knight, his ass for a dapple-grey steed, and his bason for a golden helmet: for he very readily adapted whatever he saw to his knightly extravagancies and wild conceits. And when he saw the poor cavalier approach, without staying to reason the case with him, he advanced at *Rozinante's* best speed, and couched his lance low, designing to run him through and through. But when he came up to him, without stopping the fury of his career, he cried out: Defend yourself, caitiff, or surrender willingly what is so justly my due. The barber, who, not suspecting or apprehending any such thing, saw this phantom coming upon him, had no other way to avoid the

¹ [illegible]

thrust

52

Ah! fly incautious Youth, the flattering Snare,
Which PLEASURE spreads to lure thee to her Gate;
In her soft Courts conceal'd pale WANT and CARE,
And dire DISEASE, and keen REMORSE await:
These Fiends shall drive thee from her dazzling Shrine,
And swift to INFAMY's dread Cave consign.

THE
PRECEPTOR:
Containing
A General Course of EDUCATION.
Wherein
THE FIRST PRINCIPLES
OF
POLITE LEARNING
Are laid down
In a Way most suitable for trying the GENIUS, and advancing the INSTRUCTION of
YOUTH.

IN TWELVE PARTS.

VIZ.

I. On READING, SPEAKING, and WRITING LETTERS.
II. On GEOMETRY.
III. On GEOGRAPHY and ASTRONOMY.
IV. On CHRONOLOGY and HISTORY.
V. On RHETORIC and POETRY.
VI. On DRAWING.
VII. On LOGIC.
VIII. On NATURAL HISTORY.
IX. On ETHICS, or MORALITY.
X. On TRADE and COMMERCE.
XI. On LAWS and GOVERNMENT.
XII. On HUMAN LIFE and MANNERS.

Illustrated with MAPS and useful CUTS.

THE SECOND VOLUME.

LONDON:
Printed for R. DODSLEY, at Tully's-Head in Pall-Mall.
MDCCXLVIII.

53

54 CHARLES GRIGNION (Londres, 1710-1810) según
SAMUEL WALE (Great Yarmouth, Norfolk, 1721-Londres, 1786)

The Foundling Hospital, Holborn, London: a perspective view looking north-east at the main building, with penitent mothers arriving beside a statue of fortune [El Foundling Hospital, Holborn, Londres: una vista en perspectiva mirando desde el noreste al edificio principal, con las madres penitentes aproximándose a una estatua de la Fortuna], 1749

Aguafuerte y buril, 372 x 485 mm
Wellcome Library, Londres

El capitán Thomas Coram, marinero y filántropo, fundó el Foundling Hospital [El hospicio] en 1741. Este centro se ocupaba de los niños que entregaban mujeres indigentes y los formaban para la vida adulta, a los chicos a menudo para el servicio marítimo y a las chicas normalmente para trabajos domésticos. Muchos artistas como William Hogarth —que no tenía hijos y diseñó los uniformes de los niños que se aprecian en esta estampa, e incluso acogió a alguno de ellos— fueron directores de la institución, que se convirtió en uno de los primeros espacios públicos dedicado a la exhibición de arte contemporáneo británico. Esta estampa, grabada a partir de la obra de Samuel Wale, muestra la mezcla de piedad, cultura y moda que atrajo a “valedores benévolos y generosos”. El verso que aparece en la parte inferior rechaza a los franceses que “menosprecian” el proyecto y aplaude la “benevolencia británica”:

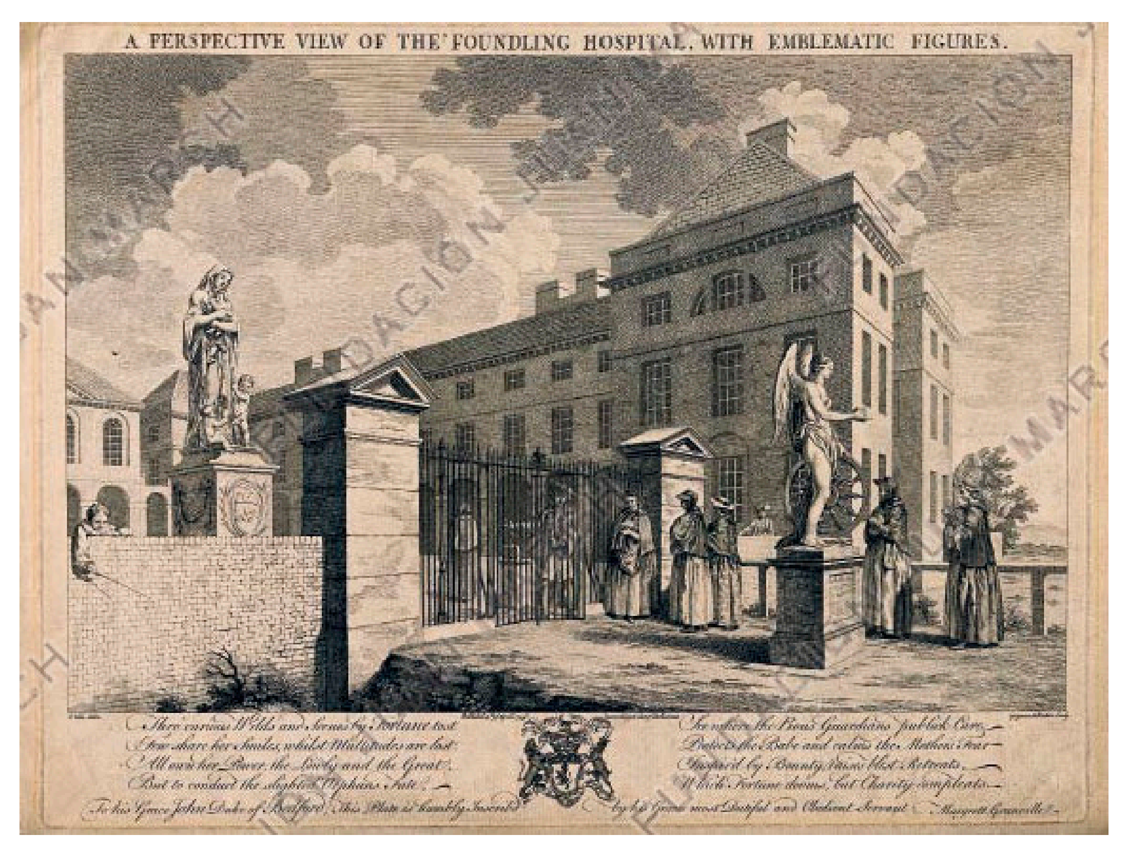
> En este lugar la asistencia pública de tutores incondicionales
> Protege a las criaturas y aplaca los temores maternos
> Movida por la generosidad, erige refugios benditos
> Condenados por la suerte, pero provistos por la Caridad.

55 WILLIAM HOGARTH (Londres, 1697-1764)

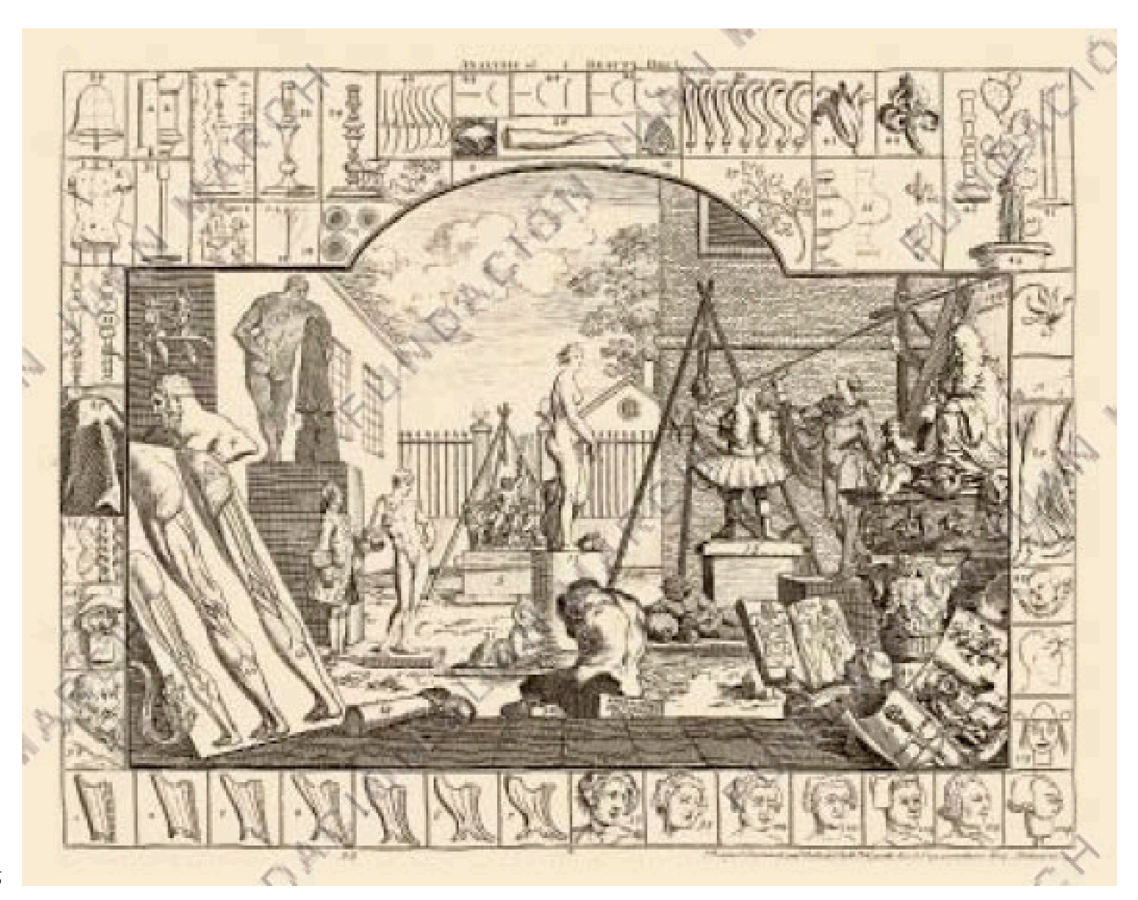
Analysis of Beauty [Análisis de la belleza], 1753, estampa I

Aguafuerte y buril, 391 x 499 mm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Calcografía Nacional, Madrid

Analysis of Beauty de William Hogarth es la primera declaración estética importante realizada por un artista británico, y ejerció gran influencia en las teorías sobre arte en la Europa del siglo XVIII. Entre las cuestiones principales que desarrollaba estaba la conveniencia de que el artista trabajase del natural; además, debía desarrollar su memoria, y tratar de captar el dinamismo de la vida contemporánea; por otra parte, para expresar la complejidad y belleza innatas del mundo natural, aconsejaba emplear lo que él llamaba la “línea serpentina”. Esta estampa muestra el patio de un escultor de Londres con distintas formas correctas e incorrectas de “líneas de la belleza”, de las que presenta ejemplos adicionales alrededor del dibujo, desde la extremamente laxa a la totalmente rígida. En otros casos se centraba en temas más relacionados con la buena conducta [cf. CAT. 33].


A PERSPECTIVE VIEW OF THE FOUNDLING HOSPITAL, WITH EMBLEMATIC FIGURES.

54



55



PAISAJES DE LA MENTE

1760 — 1850

En sus inicios, el desarrollo del arte paisajístico británico estaba muy influido por el gusto aristocrático por la obra clásica del pintor francés del siglo XVII Claude Lorrain. En la década de 1750 el artista galés Richard Wilson viaja a Italia para estudiar la región de la Campagna, cerca de Roma; a su regreso a Gran Bretaña, comienza a pintar lienzos al estilo de Lorrain, de paisajes tanto italianos como de Inglaterra y Gales.

A finales del siglo XVIII, adquieren popularidad nuevos estilos de paisaje. En 1757 Edmund Burke publica su ensayo *Philosophical Enquiry* [Indagación filosófica], donde esboza una distinción entre "lo bello" y "lo sublime", atribuyendo a lo último una experiencia del poder de la naturaleza que sobrecoge al espectador.

Estas ideas influyen en artistas como J. M. W. Turner y John Martin, mientras que otros se inclinan hacia el paisaje popular "pintoresco", que atrae a Gran Bretaña a un número creciente de turistas. Pintores de acuarelas como John Sell Cotman y John Crome se centran en las texturas rugosas de los árboles, en los edificios en ruinas y en las múltiples formas de las nubes para crear un mundo rural amable y tranquilizador. Las últimas pinturas de paisajes de Thomas Gainsborough pueden calificarse de "pintorescas", así como las del artista romántico Samuel Palmer, que otorga a sus escenas pastoriles una profunda espiritualidad.

El arte de finales del siglo XVIII manifiesta una fuerte inclinación científica. Los famosos cuadros de caballos de George Stubbs están basados en las disecciones equinas para su estudio *The Anatomy of the Horse* [La anatomía del caballo] (1766); sus composiciones tienen una acentuada estructura geométrica y clásica. Muy interesante, por anticipador, es el caso de Joseph Wright of Derby, uno de los pocos pintores que crean imágenes de la Revolución Industrial y de los avances científicos de la época. Rasgo peculiar de muchas de sus obras es un claroscuro distintivo, que revela una fascinación por los efectos dramáticos de la luz artificial.

Quienes se oponen a la Royal Academy y al gusto establecido, a menudo están comprometidos con la idea de la pintura de historia y pretenden que las exposiciones se lleven a cabo en edificios públicos. El radical más locuaz es el artista escocés y republicano James Barry, expulsado de la Academia durante las guerras napoleónicas. William Blake, defensor de Barry, apoya opiniones similares, aunque, como evidencian sus abundantes imágenes bíblicas, parecía más interesado en asuntos espirituales. En el caso de Henry Fuseli encontramos a un erudito artista extranjero que se autoproclama republicano en política pero conservador en arte. Al igual que Barry y muchos otros artistas, Fuseli realiza una serie cuadros de gran tamaño para la Shakespeare Gallery de John Boydell en Pall Mall, que se hicieron muy populares a través de estampas.

El escultor neoclásico Thomas Banks, amigo de Fuseli, es autor de un enorme relieve, destinado a la galería de Boydell, en el que se representa a Shakespeare acompañado de las figuras alegóricas de la Pintura y la Poesía y de algunas impactantes tallas de figuras humanas desnudas inspiradas en la literatura clásica. Otro distinguido neoclasicista es el escultor y dibujante John Flaxman, conocido hoy sobre todo por sus extraordinarios grabados a buril para ediciones de Homero y Dante. Sin embargo, a lo largo de toda su vida, se hizo famoso porque a los hogares de toda Europa llegaban sus diseños de utensilios de jade y basalto, fabricados por la empresa de cerámica de Josiah Wedgwood en los Midlands.

RICHARD WILSON
MICHAEL HENRY SPANG
JOSEPH WRIGHT OF DERBY
GEORGE STUBBS
THOMAS GAINSBOROUGH
THOMAS BANKS
JAMES BARRY
THOMAS GIRTIN
WILLIAM BLAKE
JOHN SELL COTMAN
JOHN CROME
HENRY FUSELI
J. M. W. TURNER
JOHN CONSTABLE
SAMUEL PALMER
JOHN MARTIN
JOHN RUSKIN
FRANÇOIS VIVARES
WARRE BAMPFYLDE
JAMES FITTLER
GEORGE ROBERTSON
ALEXANDER COZENS
WILLIAM GILPIN
THOMAS ROWLANDSON
DAVID LUCAS
JOHN FLAXMAN
JOAQUÍN PI Y MARGALL
BENJAMIN SMITH
GEORGE ROMNEY

John Martin
Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon
[Josué ordenando al Sol detenerse sobre Gabaón], 1848
[detalle de cat. 74]

PAISAJES DE LA MENTE

1760 — 1850

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita. Ahora bien, dudo mucho que no haya hombres que se pasen la vida con las mayores satisfacciones, aun al precio de acabar en los tormentos que la justicia infligió en pocas horas al desgraciado último rey de Francia. Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey de los terrores. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días [...].

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebata mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.

Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Londres, 1757 (citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000, 516-17). Traducción española: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (trad. y ed. de Menene Gras Balaguer). Madrid: Tecnos [1987], pp. 29, 42.

Considero que este método basado en las manchas puede constituir una mejora considerable para el arte pictórico en general, ya que la idea o concepción de todo tema en cualquiera de las ramas artísticas puede reflejarse primero mediante una mancha. Aun la pintura de historia, la más noble de las ramas pictóricas, puede servirse de ello, pues proporciona un medio rápido y seguro para fijar los rasgos generales de la imagen más fugaz y complicada que darse pueda en la mente del pintor.

Este método presenta una ventaja singular: a saber, que la tosquedad e indefinición de las formas obtenidas mediante la técnica de las manchas provoca que una mancha artificial pueda sugerir ideas diferentes a distintas personas; y gracias a ello contribuye sobremanera a acrecentar el poder de inventiva, siendo más eficaz para este propósito que el mero estudio de la naturaleza en sí misma. Supongamos, por ejemplo, que se pidiera a un conjunto de personas que dibujaran un panorama específico desde un lugar real; dada la precisión de la naturaleza, todas ellas reproducirían en sus dibujos aproximadamente las mismas ideas. Sin embargo, si se turnaran para inferir un dibujo de una

mancha de contornos en extremo vagos e indeterminados, cada una de ellas produciría un bosquejo diferente y acorde con sus propias ideas. Del mismo modo, un solo artista puede realizar distintos bosquejos inspirados en la misma mancha; así lo prueban los tres paisajes diferentes basados en la misma mancha que se muestran en las cuatro últimas imágenes o ejemplos.

Para los paisajistas también resulta interesante observar que, al finalizar un dibujo inspirado en una mancha, se da la siguiente circunstancia: que en aquellas composiciones en las que aparecen diversos planos o grados de distancia, varios de ellos se reflejarán trazando apenas las masas que componen la mancha, limitándose incluso el último de los planos a un simple contorno. Pues se requerirá una mayor precisión de las formas en el plano primero o más cercano; en el siguiente la precisión disminuirá, y así sucesivamente.

Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*. Londres, 1785 (citado en Bernard Denvir, *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789*. Londres; Nueva York: Longman, 1983, pp. 262-63).

No es fácil definir en qué consiste este gran estilo; ni describir con palabras los medios adecuados para adquirirlo, en el caso de que el espíritu del estudiante sea capaz de tal adquisición. Si pudiéramos enseñar con reglas el gusto y el genio, ya no serían gusto ni genio. Pero aunque no exista, ni pueda existir, ninguna regla invariable y precisa para el ejercicio, ni la adquisición, de estas grandes cualidades, sin embargo podemos decir con verdad que actúan siempre a proporción de nuestra constancia en observar las obras de la naturaleza, de nuestra habilidad en seleccionar y nuestro cuidado en asimilar, metodizando y comparando nuestras observaciones. Hay muchas bellezas en nuestro arte que al principio parecen hallarse fuera del alcance de los preceptos, y, no obstante, pueden reducirse fácilmente a principios prácticos. La experiencia lo es todo; pero no todos saben sacar fruto de la experiencia; y la mayor parte yerran, no tanto por falta de capacidad para encontrar su objeto, como por no saber qué objeto perseguir. La perfección, la gran belleza ideal, no hay que buscarlas en el cielo, sino en la tierra. Están junto a nosotros, en torno nuestro. Pero la facultad de descubrir lo que es deforme en la naturaleza o, en otras palabras, lo que es particular e insólito, sólo puede adquirirse por la experiencia; y toda la belleza y grandeza del arte consiste, en mi opinión, en lograr elevarse por encima de todas las formas singulares, costumbres locales, particularidades y detalles de toda clase.

Todos los objetos que exhibe a nuestra vista la naturaleza, cuando se los somete a un examen atento, muestran tener sus tachas y defectos. Las más bellas formas tienen algo que podría llamarse debilidad, pequeñez, imperfección. Pero no todos los ojos saben percibir tales defectos. Han de ser ojos por largo tiempo acostumbrados a la contemplación y comparación de estas formas; los cuales, por larga costumbre de observar lo que tenga en común cualquier grupo de objetos de una misma clase, han adquirido la facultad de discernir lo que a cada uno falta en particular. Esta larga y laboriosa comparación debería ser el primer estudio del pintor que se propone el más grande estilo. Por este medio adquiere una idea justa de las formas bellas; corrige a la misma naturaleza, su estado imperfecto por el más perfecto. Pudiendo distinguir su vista las deficiencias, excrecencias y deformidades accidentales de las cosas, de sus figuras en general, forma una idea abstracta de sus formas, más perfecta que ninguno de los originales; y, lo que acaso parezca una paradoja, aprende a dibujar naturalmente trazando sus figuras; distintas de cualquier objeto. Esta idea del estado perfecto de la naturaleza, que el artista llama Belleza Ideal, es el gran principio directivo que preside las obras geniales. [...]

Joshua Reynolds, “Discourse III” (14 diciembre 1770), en *Discourses on Art*. Londres, 1791. Traducción española: Sir Joshua Reynolds, *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres* (trad. C. A. Jordana). Madrid: Visor Libros, 2005, pp. 41-42.

Hampstead, 23 de octubre de 1821

Mi querido Fisher, no veo el momento de llegar a mi estudio londinense, pues sólo considero que estoy trabajando si me encuentro ante un lienzo de dos metros. He practicado mucho los cielos, ya que estoy determinado a conquistar todas las dificultades, esa entre ellas. Y hablando de cielos, tiene gracia la forma tan admirable en que peleas en mis batallas; no cabe duda de que adoptas la mejor de las posturas posibles para sacar a tu amigo de apuros (me refiero al ejemplo de los antiguos maestros). El paisajista que no hace del cielo una parte muy material de sus composiciones desaprovecha una de las mayores ayudas a su disposición. Sir Joshua Reynolds, al hablar de los paisajes de Tiziano, de Salvator y de Claude [Lorrain], afirma lo siguiente: "Incluso sus *cielos* parecen simpatizar con sus temas". A menudo he recibido el consejo de considerar mis cielos como "*un telón blanco tendido tras los objetos*". Sin duda, si el cielo es tan prominente como lo son los míos, no funciona bien; pero si se elude, lo que yo nunca hago, funciona aún peor; para mí, siempre debe y deberá formar parte efectiva de la composición. Resulta difícil citar un tipo de paisaje en el que el cielo no constituya la nota clave, el parámetro de medida y el órgano principal de la expresión del sentimiento. Puedes, así, suponer lo que un "telón blanco" supondría para mí, impresionado como estoy por esas nociones que no pueden ser erróneas. El cielo es la fuerza de la luz en la naturaleza, y lo gobierna todo; incluso nuestras vulgares observaciones cotidianas sobre el tiempo derivan de él. La dificultad de los cielos en la pintura es grande, tanto en su composición como en su ejecución; pues, a pesar de toda su brillantez, no deben aparecer en primer plano, ni llamar más la atención que los panoramas lejanos; sin embargo, esto no se aplica a los fenómenos celestes o efectos accidentales, que siempre poseen un atractivo particular. Puedo decirte todo esto a *ti*, que no precisas oír que sé muy bien lo que tengo entre manos y que en mis obras no he descuidado los cielos, aunque bien sé que su ejecución a menudo es fallida, sin duda por un exceso de preocupación que, por sí solo, puede destruir la apariencia espontánea que reviste la naturaleza en todos sus movimientos.

John Constable, carta a John Fisher, 23 de octubre de 1821 (citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 118).

Una primavera con la pureza del aire italiano, calma, bella y serena encabeza las obras y, con ellas, el nombre de Claude Lorrain. El dorado levante o el éter coloreado de ámbar, la bóveda etérea de mediodía y los cielos algodonosos, los valles resplandecientes, la campiña adornada con el rubor alegre de la fertilización, los árboles teñidos de todos los matices y tonos del calor evidente del estío, ricos, armoniosos, veraces y claros, repletos de todas las cualidades aéreas de la distancia, las luces aéreas, el color aéreo; ¿dónde, usando todas esas cualidades y poderes de comprensión, podemos encontrar una indicación de su método de trabajo? Del mismo modo en que la belleza no es belleza en tanto no es definida, ni la ciencia es ciencia en tanto no es revelada, debemos considerar de qué otro modo podría el artista haber adquirido poderes semejantes, si no a través del estudio continuado de las partes de la naturaleza. Y digo partes, pues, de no haberlas estudiado, el pintor habría quedado satisfecho con el retrato de temas sencillos de la naturaleza, y no dispondríamos, como ahora disponemos, de cuadros compuestos por retazos, sino de cuadros que sólo mostraran retazos. De este modo podemos rastrear su método de composición: a saber, incluir todo lo que pueda disponerse bellamente para ajustarse, bien a la escena lateral, bien a los altos árboles que aparecen en el centro. Así, sus edificios, aunque estrictamente clásicos y fieles a los existentes en el Campo Vaccino y Tívoli, están dispuestos de tal forma que llevan consigo el aire de la composición.

Sin embargo, en ningún país como en Inglaterra pueden apreciarse con tanta justicia los méritos de Claude [Lorrain], pues nos acompañan las más escogidas de sus obras, y quiera Dios que siempre sigan con nosotros en este país [...].

J. M. W. Turner, *Backgrounds. Introduction of Architecture and Landscape*. Conferencias pronunciadas en la Royal Academy, Londres, 1811-28 (citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 1093).

Hablo de Asuntos Espirituales, No Naturales, De Cosas que sólo conocemos Yo mismo y los Espíritus Benéficos y Maléficos, No Conocidas por los Hombres en la Tierra. Lo transcurrido a lo largo de estos Tres Años me ha dejado en el Presente Estado, y sé que, de no Haberte tenido cerca, habría Perecido. Ahora esos Peligros han Pasado y puedo divisarlos bajo mis pies. Antes de que pase mucho tiempo, seré capaz de presentar ante los Moradores de este Mundo la historia completa de mis Sufrimientos Espirituales y de las Victorias Espirituales obtenidas para mí por mis Amigos; Excusa esta Efusión del Espíritu por parte de un Hombre al que importa poco este Mundo pasajero, cuya Felicidad está Asegurada con Jesús nuestro Señor, y que anhela otros Sufrimientos hasta el momento de la liberación final. Mientras Eso llegue, me mantengo Feliz como antaño poniendo Mi persona y todo cuanto poseo a disposición de la Divina Providencia de Nuestro Señor. ¡Oh, Cuán Maravillosos son los Hijos de los Hombres! Quiera Dios que lo Consideren, que Consideren su Vida Espiritual sin Atender a esa tenue Sombra que Llamamos Vida Natural, y que Fomenten los Trabajos Espirituales de sus Prójimos, cada Cual de acuerdo con su Rango, y que Sepan que Recibir a un Profeta como Tal es un Deber que, Si se incumple, será Vengado con mayor Severidad que Cualquier Otro Pecado o Perversión. Perjudicar al Arte y a la Ciencia Verdaderos es el Mayor de los Crímenes. Sé de personas muertas para la Vida Terrena que se burlaron y despreciaron la Humildad del Arte Verdadero (tal, considero, ha sido la situación de nuestras Bellas y Afectuosas Baladas), y Sé que esas Personas sufren el Castigo Eterno Más Severo. Lo sé porque lo veo y no oso auxiliarlos, ya que quien se Burla del arte, se Burla de Jesús. Sigamos, mi Estimado Señor, avanzando tras su Cruz; emprendamos la tarea diaria de Persistir en nuestros Trabajos Espirituales y en el Uso de aquel Talento que la Muerte debe Enterrar, y del Espíritu al Que somos Llamados [...]

William Blake, carta a William Hayley, 11 de diciembre de 1805 (citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 997).

[N. del T: En este caso nos ha parecido de interés conservar las mayúsculas del texto original].



56 RICHARD WILSON
(Penegoes, Montgomeryshire, 1713–Colomendy, Denbighshire, 1782)

Ruin in a Clearing [Ruina en un claro], 1753

Óleo sobre lienzo, 122,1 x 172 cm
Aberdeen Art Gallery & Museums Collections

Wilson pintó esta obra durante su estancia en Italia, entre 1750 y 1757. Generalmente, sus pinturas presentan un horizonte distante, pintado sutilmente, tras un primer plano de figuras y fragmentos de esculturas y edificios clásicos, enmarcado por grupos de árboles y, quizás, a media distancia, un gran lago o llanura. El efecto resultante es de una belleza serena y deliberadamente contenida. Wilson desarrolló esta fórmula a partir del estudio de la obra del pintor clásico francés Claude Lorrain. Sin embargo, como en este caso, algunas veces el escenario elegido es un bosque, en el que destacan especialmente las figuras rústicas y los fragmentos de piedra, confiriendo mayor misterio al relato. El objetivo de Wilson era representar entornos naturales llenos de ensueño, que invitasen al espectador a sumergirse en la contemplación de un mundo ordenado y espiritualmente evocador.

Richard Wilson era un artista galés formado como retratista al que un viaje a Italia llevó a centrar su atención en el paisaje. Llegó a hacerse enormemente popular entre los adinerados aristócratas que realizaban su *grand tour* y, a su regreso a Gran Bretaña, fue centrándose progresivamente en la pintura del paisaje británico —y a menudo específicamente galés— a la manera italiana. Utilizó los múltiples bocetos realizados en Roma y alrededores para crear un amplio conjunto de poéticos e idílicos paisajes. El universo ordenado de Wilson encarnaba el ideal de una estética moral, bien expresado en este pasaje de *The Royal Magazine*:

> El buen gusto es un amor habitual por el orden, e influye en los modales así como en las diversas creaciones de los genios. Una simetría de las partes entre sí, y con el conjunto, es tan necesaria para adoptar una actitud ética como para abordar una pintura.
>
> (Anónimo, "Sobre la importancia de educar la mente a una edad temprana y los métodos necesarios que se han de adoptar", *The Royal Magazine*, vol. III (noviembre 1760), p. 233).

Considerado como el "padre" de la pintura paisajística británica, el arte de Wilson ha ejercido enorme influencia entre las generaciones posteriores de artistas, entre ellos J. M. W. Turner [CAT. 70, 73].

57 MICHAEL HENRY SPANG

(en activo c 1750-Londres, d. 1762)

Anatomical figure
[Figura anatómica], c 1761

Bronce, 25,3 cm altura
Victoria and Albert Museum, Londres

Uno de los aspectos fundamentales de la formación académica era el estudio del cuerpo humano, a partir, primero, de dibujos y moldes y, después, de un modelo del natural. Figuras anatómicas como esta, que subrayan los músculos del cuerpo humano, se habían empleado desde el siglo XVI para enseñar a alumnos tanto de medicina como de arte. Este ejemplo conocido y ampliamente empleado es probablemente fue fundido en bronce por el escultor anglo-danés Michael Henry Spang a partir de un molde de cera, a su vez realizado a partir de un molde de escayola del cuerpo desollado de un criminal ejecutado. El cuerpo curvado hacia la derecha, con el brazo derecho en alto y la pierna izquierda doblada y descansando sobre un tronco, muestra toda la musculatura posible.

El modelo de cera continúa en el Hunterian Museum de Glasgow. El gran molde fue empleado por William Hunter, catedrático de Anatomía, para sus conferencias en la Royal Academy (p. 26). Modelos pequeños como este se podían desplazar fácilmente, e incluso algunos artistas los llevaban consigo en sus viajes al extranjero. En 1767 la Society of Arts premió al escultor Edward Burch por su *Cast of an anatomy figure, after Spang* [Vaciado de una figura anatómica según Spang] en bronce. Burch era grabador de piedras preciosas y medallas, además de escultor. De 1794 a 1812 ocupó el cargo de bibliotecario de la Royal Academy.



58 JOSEPH WRIGHT OF DERBY

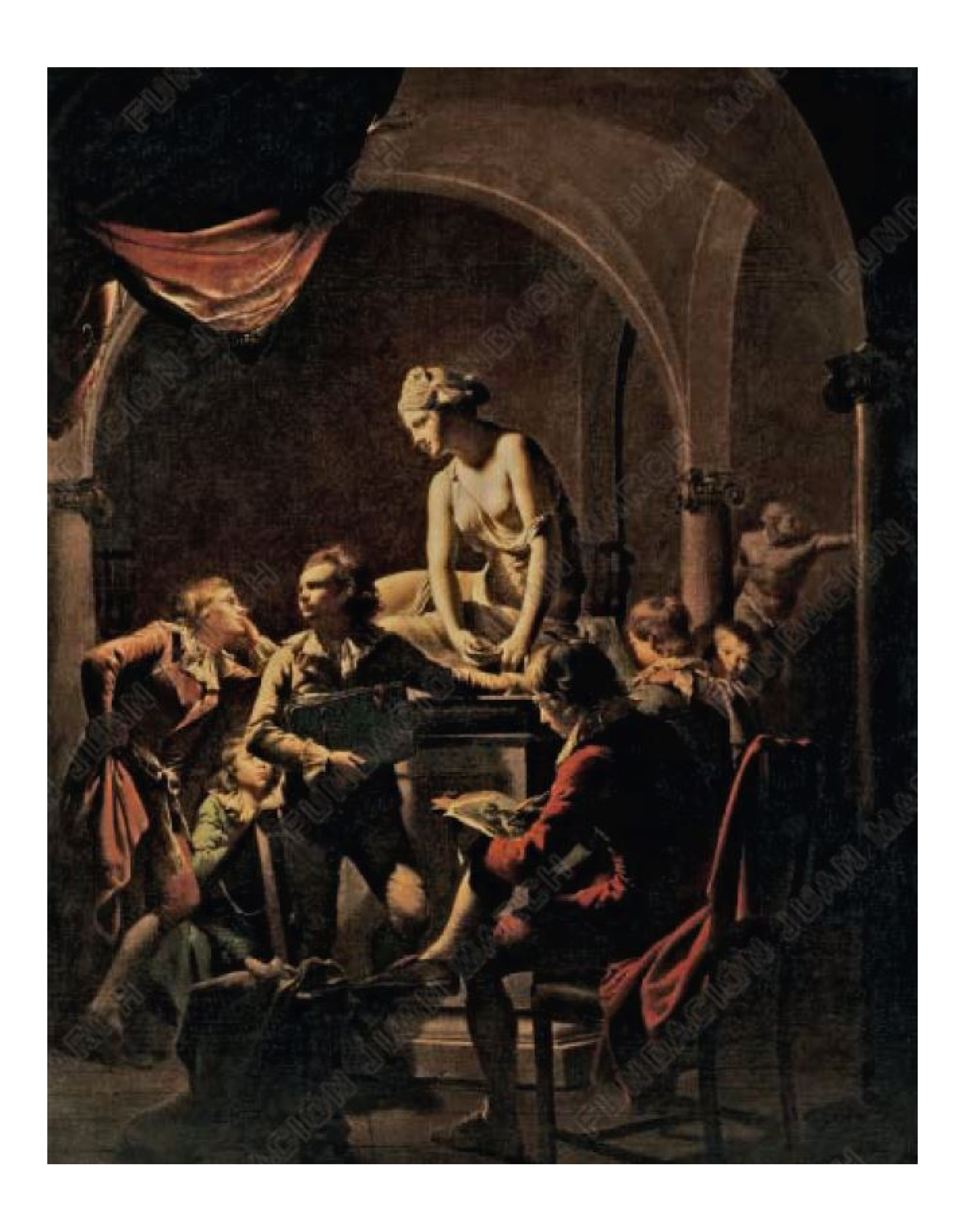
(Derby, 1734-97)

Academy by Lamplight
[Academia a la luz de la lámpara], 1770

Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

En una oscura sala abovedada, seis muchachos de diferentes edades rodean una copia, realizada en 1685-86 por Charles Antoine Coysevox, de la famosa escultura clásica *Ninfa de la concha*, cuyo original se encontraba entonces en la Villa Borghese de Roma y ahora en el Louvre de París. Los jóvenes estudiantes miran o dibujan, iluminados por una lámpara que cuelga, cubierta por una cortina. En un segundo plano, un molde de otra famosa escultura antigua, *El gladiador*, un musculoso torso masculino que contrasta con las delicadas curvas de la figura femenina. En el centro, el muchacho mayor apoya su mano izquierda sobre el pedestal, quizás a punto de hablar, mientras mira hacia nuestra izquierda. La escena, un retrato de grupo bastante misterioso y atemporal, está basada en una academia de arte sin identificar y sugiere la fascinación por el claroscuro producido por la luz de la lámpara, la formación y la iluminación de la revelación estética y espiritual a través del estudio. La atención que los muchachos dirigen hacia la escultura semidesnuda contiene un vago trasfondo erótico, pues su curiosidad obedece sólo en parte a una mirada puramente artística.

Joseph Wright nació en Derby, en las Midlands, región central de Inglaterra en rápido proceso de industrialización. Estuvo vinculado a varias figuras intelectuales y artísticas profundamente interesadas en la ciencia y la vida moderna. Aunque se formó como pintor de retratos en Londres y estudió la cultura clásica y renacentista en Italia, se le conoce principalmente por sus escenas de experimentos científicos, actividad industrial y temas literarios, extraídas de autores clásicos y modernos. En particular, le interesaba representar los complejos efectos de la luz, tanto natural como artificial, y diseñó varios artefactos que le ayudarían a alcanzar resultados extraordinariamente impactantes. Su incómoda relación con la Royal Academy y el hecho de vivir fuera de la metrópoli le convirtieron en uno de los grandes marginados del panorama artístico británico de su época.





59 GEORGE STUBBS
(Liverpool, 1724-Londres, 1806)

The Haymakers [Los segadores], 1783

Óleo y esmalte sobre tabla (roble), 91,8 x 139 cm
Upton House, The Bearsted Collection (The National Trust)

Este óleo sobre tabla representa a cuatro campesinos echando heno sobre un carro. Forma pareja con otra tabla de idéntico tamaño que muestra a cuatro trabajadores y un jefe de explotación agrícola a caballo cosechando heno, y era una de las siete conocidas escenas campesinas que pintó Stubbs, tres de ellas realizadas con esmalte sobre grandes placas ovaladas de cerámica de Wedgwood. El tema de la cosecha se había popularizado a partir de los libros de horas medievales, que habían establecido una iconografía, desarrollada a lo largo del siglo XVII por diversos artistas, entre ellos Pieter Brueghel.

Parece que Stubbs pintó estas figuras del natural, creando una fresca y sencilla atmósfera de aire libre. A menudo se ha subrayado que los trabajadores van excepcionalmente bien vestidos y que en ellos apenas se ven huellas de la fatiga y la suciedad propias de la recolección. Sin embargo, a pesar de que la clásica composición en friso invoca cierto sentido del orden, la escena se presenta de un modo directo y realista, sin el sentimentalismo bucólico adoptado por muchos otros artistas a la hora de abordar tales temas.

George Stubbs nació en Liverpool, estudió anatomía y se dio a conocer como pintor de caballos [cf. CAT. 76]. En la década de 1750 viajó a Italia, donde desarrolló un marcado estilo neoclásico que empleó para pintar temas ecuestres para una amplia variedad de mecenas aristocráticos. También tuvo éxito como pintor de otros animales —con frecuencia perros— e incluso criaturas exóticas, como rinocerontes o leones; pintó numerosos retratos y expresó un interés especial por la vida laboral de la gente del campo, como evidencia *The Haymakers*.



61 THOMAS GAINSBOROUGH
(Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1788)

Cottage Door with Girl and Pigs
[Puerta de casa de campo con niña y cerdos], 1786

Óleo sobre lienzo, 98 x 124 cm
Colchester and Ipswich Museums Service

El *Morning Herald* del 24 de mayo de 1786 informaba de que "El señor Gainsborough está en este momento ocupado con un precioso paisaje en el que aparecen en primer plano un trío de cerdos, muy celebrados por los entendidos, junto con una niña pequeña y algunas otras figuras rústicas" (citado en *Gainsborough* (ed. Michael Rosenthal y Martin Myrone) [cat. expo., Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2002, p. 226). Este cuadro es una muestra de las típicas escenas rústicas de la última década de vida de Gainsborough. Con frecuencia pintaba escenas de la vida de los pobres de las zonas rurales, para las que posaban algunos pilluelos que llevaba a su estudio de Londres. Las figuras que aparecen junto a la sencilla casita con tejado de paja representan diferentes aspectos de la vida en el campo: la mujer con la escoba, las labores domésticas, el pastor, el cuidado del ganado y la mujer que mece al bebé, la tarea de crianza de la maternidad. Los tres cerdos evocan un mundo de necesidades naturales, básicas. En esta composición se pone de manifiesto la huella de Claude Lorrain, mientras que en la mayoría de los paisajes de Gainsborough predomina la influencia de la pintura holandesa y flamenca. Para muchos de sus paisajes Gainsborough se inspiraba en pequeños modelos de ramitas, hierbas y otros materiales que, para estimular su imaginación, él mismo preparaba en su estudio de Londres a la luz de las velas.

Thomas Gainsborough se formó con el grabador francés Hubert-François Gravelot en Londres, donde conoció a artistas como Francis Hayman y William Hogarth. Practicó su pintura de retratos en el West End y en 1748 trabajó en la decoración del Foundling Hospital [El hospicio] [CAT. 54]. Tras regresar a su condado natal de Suffolk en East Anglia se dedicó a pintar retratos y paisajes al estilo holandés. En 1759 se estableció en la elegante ciudad balneario de Bath, donde era muy solicitado como retratista. Miembro fundador de la Royal Academy en 1768, terminó cansándose de los retratos y fue volviendo progresivamente al paisaje.

60 THOMAS BANKS
(Londres, 1735-1805)

The Falling Titan [La caída del Titán], 1786

Mármol, 84,5 x 90,2 x 58,4 cm
Royal Academy of Arts, Londres

Los Titanes eran unas deidades gigantes que descendían de Urano y Gea, entre los que se contaban Cronos, Hiperión, Febe y Prometeo. Eran escogidos desde los cielos por una raza más joven de dioses, los Olímpicos, tras diez años de lucha o "Titanomaquia". Algunas versiones antiguas del mito atribuyen los orígenes de los humanos a las consecuencias de estas luchas, derivando el cuerpo de los restos de los Titanes y el espíritu de una fuente divina. En el siglo XVIII la versión más conocida del mito era la de Hesíodo, contenida en su poema narrativo *Teogonía*. Los temas prometeicos, habituales en el arte y la literatura del Romanticismo, están estrechamente ligados a los de *El paraíso perdido* (1667) de John Milton, con su Satán rebelde expulsado del Cielo. En esta escultura de mármol, presentada por Banks como obra de ingreso en la Royal Academy, aparece un Titán cayendo entre unas rocas que se desmoronan; su inmenso tamaño contrasta con el de un diminuto sátiro y una cabra que tratan de escapar al derrumbe. Intentaba regresar al alto Olimpo y derrocar a Júpiter apilando enormes pedruscos.

Thomas Banks, que inicialmente recibió formación como tallista de madera, viajó a Roma en 1772 con una beca de la Royal Academy. Aunque se ganó la vida sobre todo con sus bustos y monumentos funerarios —la catedral de San Pablo contiene varios ejemplos de estos últimos—, su gran pasión eran la literatura y el arte clásicos.



62 JAMES BARRY
(Cork, 1741-Londres, 1806)

Satan and his Legions Hurling Defiance Toward the Vault of Heaven [Satán y sus legiones lanzando un desafío hacia la bóveda del cielo], 1792-95

Aguafuerte, 746 x 504 mm
The British Museum, Londres

El tema procede del poema épico de John Milton *El paraíso perdido* (1667). Satán congrega sus fuerzas para lanzar un desafío a Dios tras su derrota ante Él, con Azazel desplegando su estandarte. Barry se basa en dos pasajes del Libro I, el primero en los versos 531-49 y el segundo en los versos 663-69. De un modo único, Barry adapta esta famosa escena a la que Edmund Burke hacía alusión en *Reflections on the Revolution in France* [Reflexiones sobre la Revolución en Francia] (1790). Los ángeles no agitan "espadas llameantes" sino lanzas; la luz no es el "fogonazo repentino" de las espadas, sino que procede de los fuegos del Infierno bajo sus pies, enfatizando el poder de Satán con su físico y su agresividad contenida al estilo de Miguel Ángel. Satán alza la cabeza y los hombros por encima de los ángeles que lo rodean, su ondulante cabello se extiende hacia atrás y lleva una corona:

> Él, por encima
> de los otros en apostura y gesto,
> se erguía como una torre, orgulloso
> y eminente.
>
> (Libro I, versos 589-592. *El paraíso perdido* (trad. y notas de Esteban Pujals). Madrid: Espasa-Calpe, 2009, p. 32).

El irlandés James Barry fue uno de los muchos artistas y escritores del Romanticismo —desde William Blake y Henry Fuseli hasta John Martin y Percy Bysshe Shelley— obsesionados con *El paraíso perdido* de Milton. En el siglo XVIII se publicaron más de cien ediciones del poema, muchas de ellas ilustradas. En concreto, les fascinaba la figura de Satán, cuya energía, coraje y desafío a la autoridad encarnaban su propia creatividad rebelde y sus ideales políticos. Con frase que se hizo célebre, Blake decía de Milton que era "un poeta de verdad y, sin saberlo, del bando del Demonio" (William Blake, "The Marriage of Heaven and Hell", en *The Complete Writings of William Blake* (ed. Geoffrey Keynes). Londres: Oxford University Press, 1966, pp. 149-50).

63 JAMES BARRY
(Cork, 1741-Londres, 1806)

Satan, Sin and Death
[Satán, el Pecado y la Muerte], 1792-95

Aguafuerte, 568 x 510 mm
The British Museum, Londres

El tema de esta estampa procede también de *El paraíso perdido* (1667) de John Milton (Libro II, versos 648-726). En un intento de pasar al Cielo, Satán aparece de pie a las puertas del Infierno con una lanza y una espada en alto, dando la espalda al espectador y enfrentándose a la Muerte —un esqueleto envuelto en una oscura mortaja— y al Pecado —una mujer con el pecho desnudo, que lleva atada alrededor de la cintura la llave de las puertas del Infierno y de cuyo útero surgen unos sabuesos infernales—. El Pecado, incapaz de controlar su constante transformación, trata de separar a Satán y a la Muerte, que son, respectivamente, su padre y su hijo. La mujer-Pecado, nacida directamente de los concupiscentes pensamientos de dominio de Satán durante su asamblea rebelde en el Cielo, fue después violada por él, provocando, irónicamente, el nacimiento de la Muerte. Finalmente, los tres están unidos por su odio al Cielo. Hogarth había pintado este mismo tema en la década de 1730, una imagen utilizada después por Gillray y que quizás, a su vez, Barry adaptara aquí, una muestra de la fuerte atracción que este episodio había ejercido sobre la imaginación artística.

Los artistas reaccionaban ante los textos de John Milton de modos muy diferentes. El esquema de Barry difería del de muchos ilustradores anteriores de *El paraíso perdido* en que no se limitó a escoger una escena de cada libro: por ejemplo, realizó cuatro ilustraciones del Libro II pero ninguna del Libro III. El objetivo de Henry Fuseli en su fracasado proyecto para la Milton Gallery en 1799 era organizar las imágenes de modo que crearan sus propias interrelaciones textuales. A finales del siglo XVIII, *El paraíso perdido* se había convertido en el modelo supremo de expresión literaria de la estética de "lo sublime", cuyo primer teórico en sentido propio sería Edmund Burke.





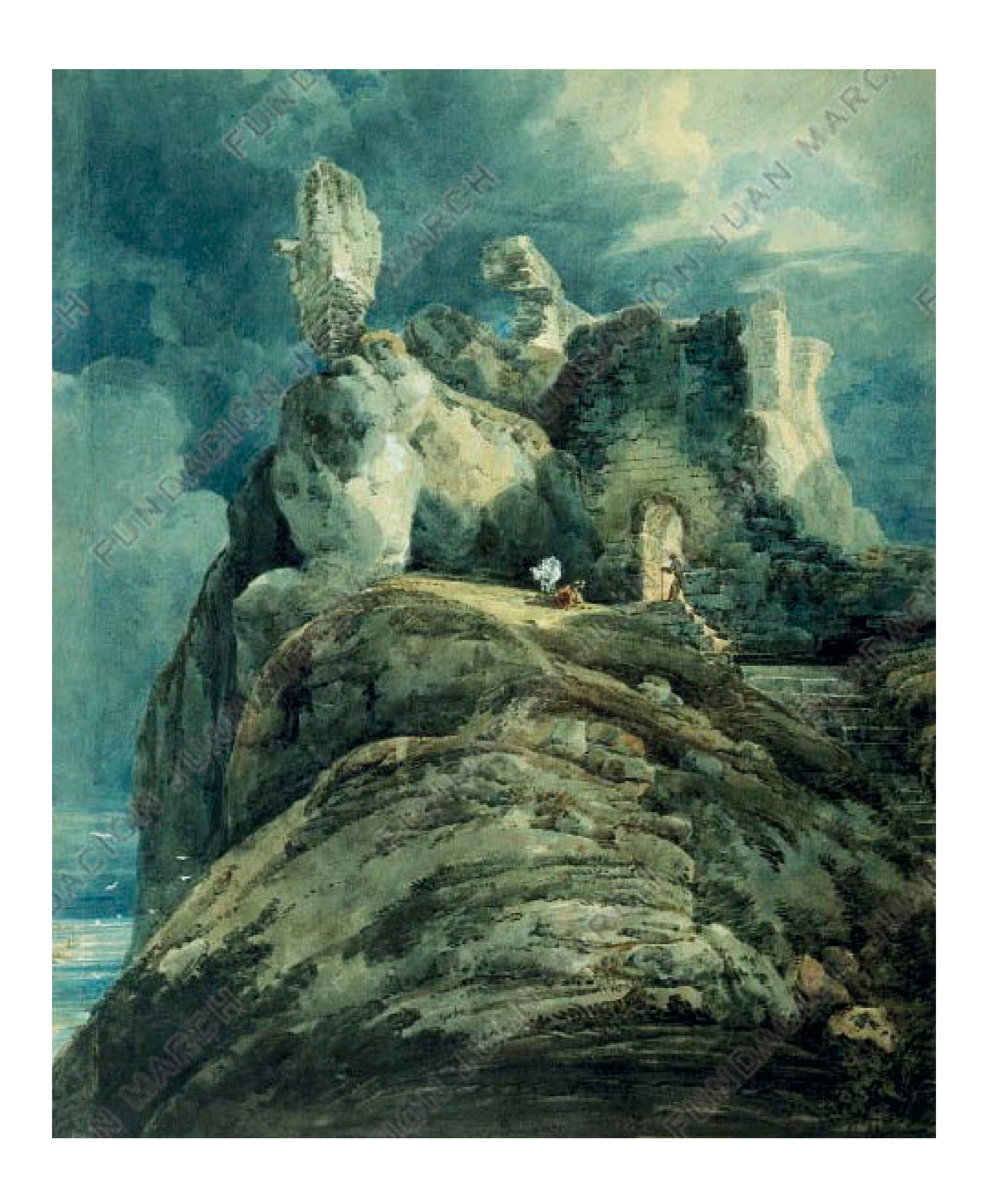
64 THOMAS GIRTIN
(Londres, 1775-1802)

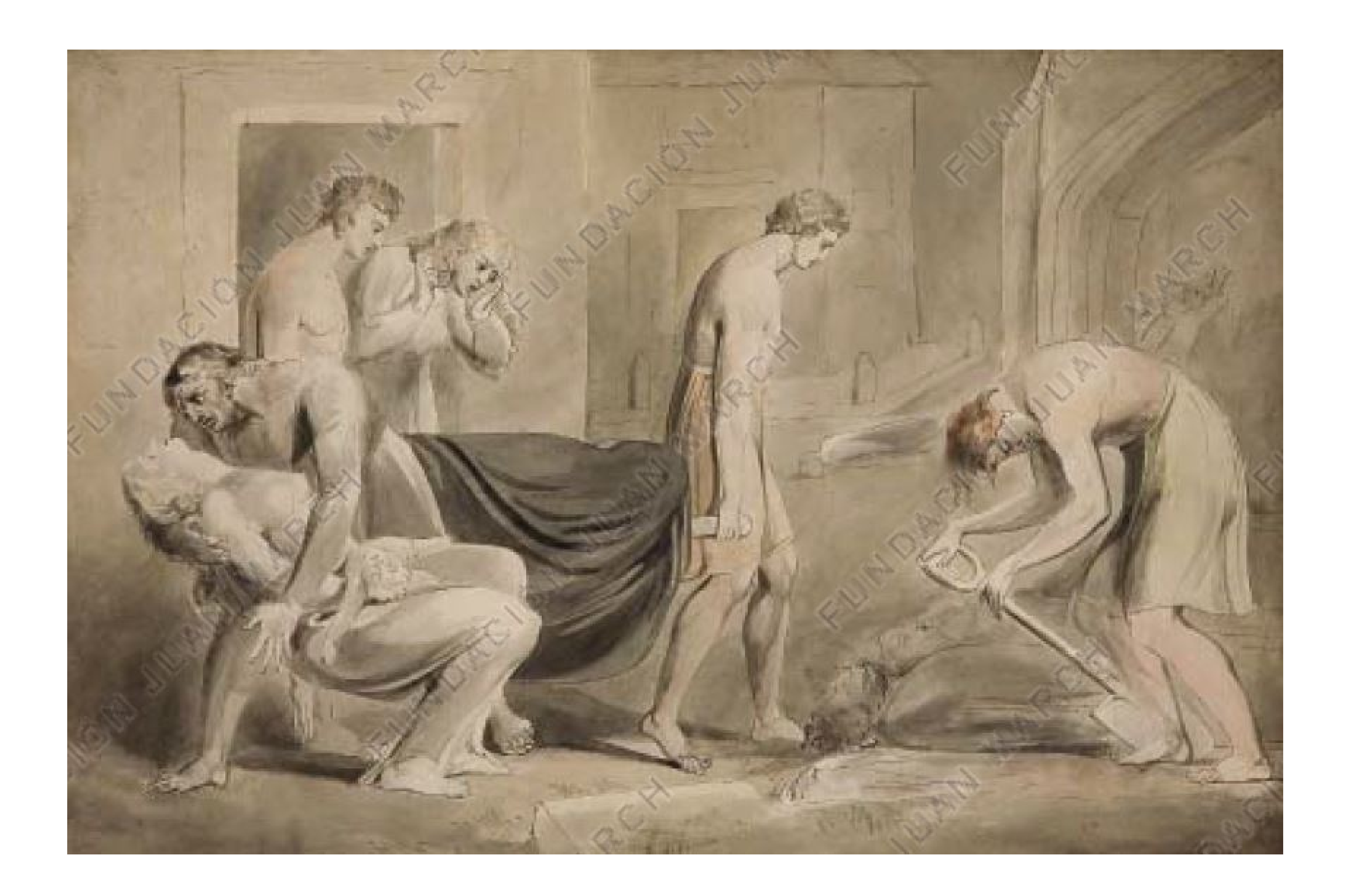
Bamburgh Castle, Northumberland
[Castillo de Bamburgh, Northumbria], c 1797-99

Acuarela, gouache y lápiz sobre papel, 549 x 451 mm
Tate: Donación de A. E. Anderson en memoria de su hermano Frank a través del Art Fund 1928

El castillo medieval de Bamburgh se encuentra en la costa de Northumbria y es una de las fortificaciones habitadas más grandes de Gran Bretaña. A finales de la década de 1790 Girtin realizó varios viajes por las regiones de Northumbria, North Yorkshire y los Scottish Borders, y pintó acuarelas de los magníficos castillos de Durham, Jedburgh, Dunstanburgh y Warkworth, así como de las abadías de Fountains, Rievaulx y Egglestone, el priorato de Lindisfarne y la catedral de Durham. Eran lugares muy frecuentados por los turistas y Girtin quiso resaltar tanto su grandiosidad visual como la relevancia de su historia y su presente. Dado su significado emocional y patriótico, durante el periodo de las guerras napoleónicas estos reductos costeros poseían un gran atractivo. Esta imagen resulta excepcional por la cercana perspectiva vertical de la torre normanda en lugar de la habitual vista horizontal extendiéndose a lo largo del litoral. Para pintar las gaviotas, Girtin empleó el color blanco en lugar de borrar el fondo; además, para darle mayor profundidad, amplió la imagen por la izquierda.

Coetáneo de J. M. W. Turner, Thomas Girtin murió muy joven en 1802. Turner afirmó que, si Girtin le hubiera sobrevivido, él "habría muerto de hambre" (citado en Walter Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner, R. A.* Londres: Chatto and Windus, 1877, p. 71). Ambos artistas iniciaron su trayectoria como pintores topográficos de acuarelas y viajaron por Inglaterra elaborando imágenes del paisaje. En 1794 fueron contratados por el pintor amateur Thomas Monro, médico especialista en trastornos mentales, para estudiar su colección y, en el caso de Girtin, realizar esbozos de las obras de otros artistas, en particular de John Robert Cozens, y, en el de Turner, aplicar aguadas de color monocromo. Cozens también era miembro de la Sketching Society [Sociedad de Dibujantes], fundada en 1799, que, anticipándose en medio siglo a la Hermandad Prerrafaelita, se hacían llamar los "Hermanos". Una tarde por semana se reunían para dibujar bocetos de paisajes imaginarios extraídos de la literatura contemporánea, entre otros de la poesía de William Cowper.



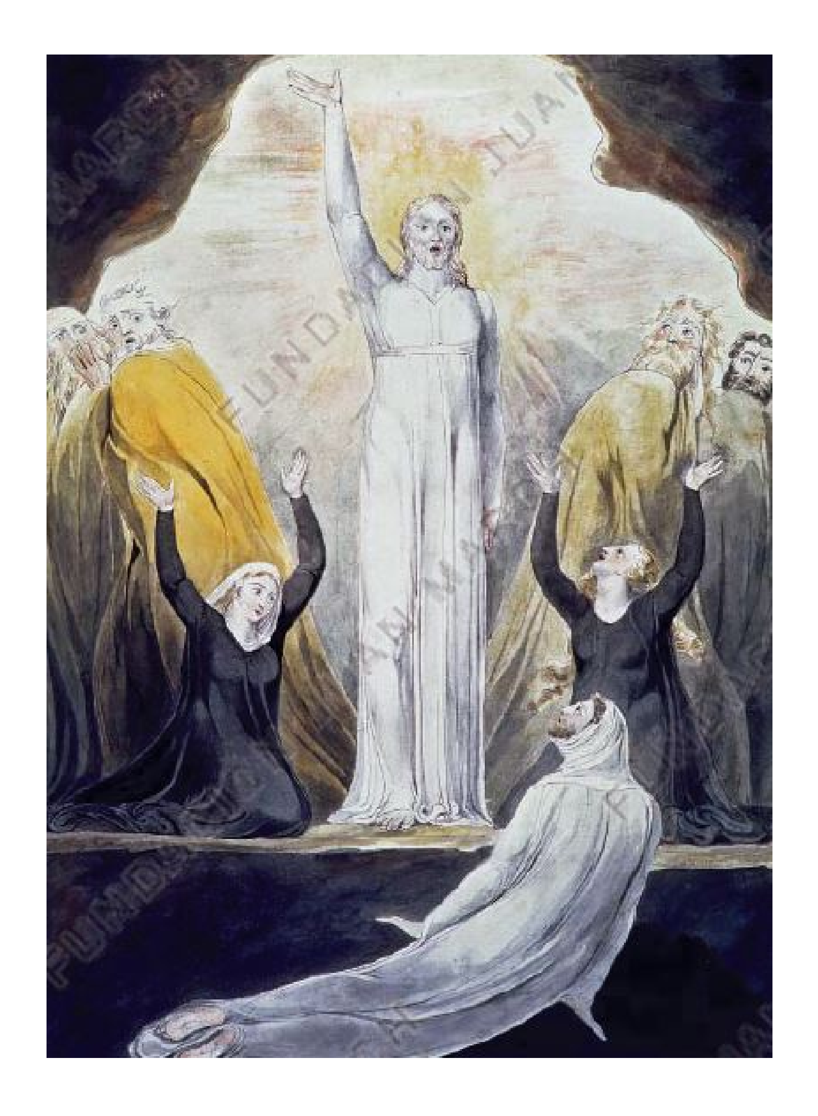


65 WILLIAM BLAKE
(Londres, 1757-1827)

Pestilence [Pestilencia], c 1795-1800

Acuarela sobre papel, 323 x 484 mm
Bristol Museums & Art Gallery

En una ciudad desolada, una mujer y un hombre joven contemplan con dolor un cuerpo amortajado sobre una camilla; delante, a la izquierda, un hombre sostiene a su esposa moribunda, que lleva en el regazo a su hijo muerto. A la derecha, ante la mirada de otro joven, un sepulturero se desploma sobre los cadáveres; en primer plano, y en el centro de la imagen, una lápida lleva inscrita la palabra "pestilencia". A la derecha, en un segundo plano que representa el interior de una iglesia, los fieles alzan las manos suplicando la misericordia de Dios. Esta obra pertenece a una serie, realizada a lo largo de muchos años, en la que Blake abordaba plagas bíblicas, guerras, hambrunas y conflagraciones. Con frecuencia el arte de Blake puso de manifiesto esa preocupación del artista por el sufrimiento humano. Ya dos acuarelas de su etapa inicial representaban la Gran Plaga de Londres de 1665, y hasta aproximadamente 1805 continuó ocupándose de temas similares. A menudo el punto de partida eran los antecedentes históricos de las guerras europeas, pero su imaginación se inspiraba principalmente en la Biblia y, en particular, para este tipo de obras, en el Apocalipsis. Precedentes de este tipo de imaginería pudieron ser *Plague of Phrygia* [La plaga de Frigia] (c 1512-13) de Rafael, y *The Plague of Ashdod* [La plaga de Ashdod] (1630) de Nicholas Poussin, que Blake habría conocido a través de estampas. De este modo combina una escena del mundo antiguo con el Londres del siglo XVII y la Europa contemporánea, en una imagen apocalíptica que muestra las consecuencias de la degradación humana y las guerras a las que inevitablemente conduce. A pesar de que la heterodoxa visión cristiana de Blake era a menudo la del Paraíso por venir, contrarrestó este optimismo espiritual con una oscura percepción de la violencia y el sufrimiento en los que se forjaba.



66 WILLIAM BLAKE
(Londres, 1757-1827)

The Raising of Lazarus
[La resurrección de Lázaro], 1800

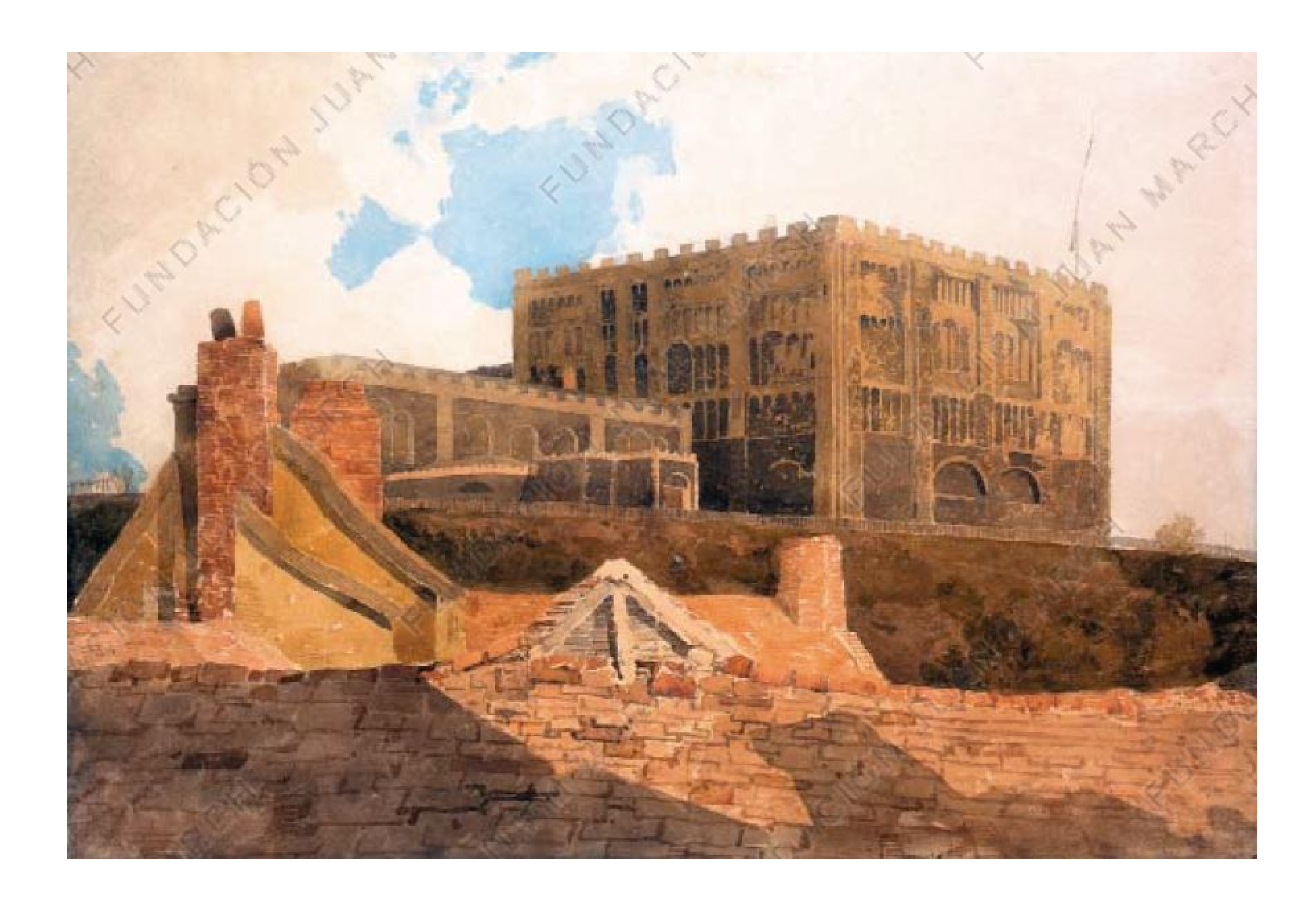
Lápiz, pluma, tinta y acuarela sobre papel, 407 x 296 mm
Aberdeen Art Gallery & Museums Collections

El tema procede del Evangelio de San Juan y narra el momento en que Jesucristo resucita a Lázaro de Betania cuatro días después de su muerte:

> Dicho esto, gritó con fuerte voz: "¡Lázaro, sal afuera!" Y salió el muerto atado de pies y manos con vendas, y envuelto en un sudario. Jesús les dice: "Desatadlo y dejadle andar".
>
> (Juan 11, 43-44, *Biblia de Jerusalén.* Nueva ed. rev. y aum. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998).

Muchos teólogos consideran la resurrección de Lázaro, una imagen muy frecuente en el arte cristiano, como uno de los milagros más importantes realizados por Jesús, puesto que apunta a su crucifixión y resurrección y a su revelación como Hijo de Dios. Blake emplea una línea neoclásica libre de restricciones, una composición marcadamente simétrica y colores pálidos para mostrar el momento de la resurrección y las diversas miradas de asombro y terror de los testigos, entre los que se encuentran algunos de los discípulos de Jesucristo y Marta, la hermana de Lázaro.

Entre los últimos años de la década de 1790 y 1809, Blake realizó 135 acuarelas de temática bíblica para su mecenas, el funcionario Thomas Butts. Blake veía la Biblia como la fuente de inspiración más importante para los artistas, ya que contenía toda la historia de la humanidad, desde el principio hasta el fin de los tiempos: "La Biblia hebrea y el Evangelio de Jesucristo son... la visión eterna o la imaginación de todo lo que existe" (William Blake, "A Vision of the Last Judgement", citado en David V. Erdman (ed.), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1982, p. 554).



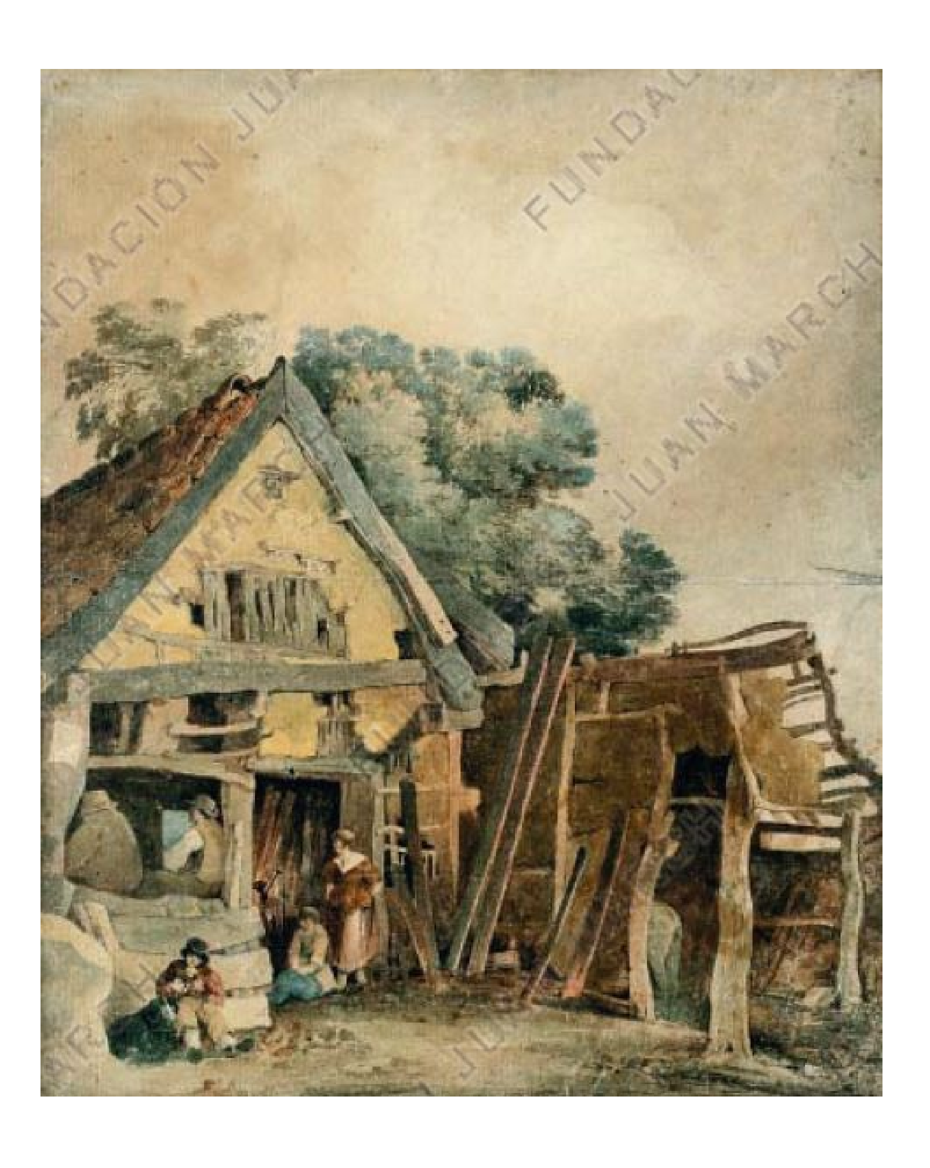
67 JOHN SELL COTMAN
(Norwich, 1782-1842)

Norwich Castle [Castillo de Norwich], c 1808-9

Lápiz y acuarela sobre papel, 324 x 472 mm
Norfolk Museums & Archaeology Service

Esta es una imagen del castillo medieval de Norwich poco común para la época, ya que se trata de una vista tomada desde el noroeste. La mayoría de los artistas escogían un punto de vista desde el sur, para incluir la cárcel construida poco antes por el famoso arquitecto John Soane. En cambio, Cotman muestra el castillo visto desde los tejados de las casas, como si se contemplara desde una ventana alta y mirando hacia arriba, con la Shirehouse del siglo XVIII a la izquierda. El efecto sorpresa recuerda a una instantánea fotográfica y proporciona a la acuarela una magnífica sensación de inmediatez y frescura. La luz y las sombras, así como los bonitos azulejos antiguos y las chimeneas de ladrillo rojo en primer plano, se atienen a una estética "pintoresca" dentro de los efectos toscos y variados que Cotman logra con el pincel.

John Sell Cotman fue el acuarelista más destacado de entre los pintores de la Escuela de Norwich. Nació en Norwich, hijo de un acaudalado comerciante de sedas y encajes, y se trasladó a Londres en 1797-98, donde trabajó copiando cuadros para el doctor Thomas Monro y conoció a J. M. W. Turner y a Thomas Girtin. Realizó viajes para dibujar por Gales antes de regresar a Norwich en 1807, donde en 1811 fue nombrado presidente de la Norwich Society of Artists. Influyente profesor y destacado anticuario, realizó dibujos y aguafuertes de una amplia variedad de monumentos arquitectónicos antiguos de East Anglia y, más tarde, de Normandía. En la década de 1830 impartió clases en King's College School, Londres; uno de sus alumnos era Dante Gabriel Rossetti.



68 JOHN CROME
(Norwich, 1768-1821)

The Blacksmith's Shop, Hingham, Norfolk
[La herrería. Hingham, Norfolk], c 1807-11

Acuarela sobre papel, 541 x 442 mm
Norfolk Museums & Archaeology Service

La decrépita herrería, acabada en gablete, de este cuadro es típica de los pintorescos temas rurales que representaban muchos artistas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Los paisajes tardíos de Thomas Gainsborough empleaban este tipo de imágenes, igual que hacía J. M. W. Turner en los comienzos de su carrera. La pasión nostálgica por los edificios antiguos y en ruinas que evocan la fugacidad de la vida y la fascinación por las figuras de los habitantes empobrecidos crearon un mercado sólido, del que vivían muchos artistas. Crome, colega de John Sell Cotman y considerado, como él, fundador de la Escuela de Norwich de pintores, expuso entre 1807 y 1811 diversas obras con este mismo tema, cuatro acuarelas en la Norwich Society, y dos óleos en la Royal Academy y en la British Institution, un destacado espacio expositivo de Londres. Esta es, sin duda, una de las acuarelas expuestas.

John Crome procedía de un entorno humilde de Norwich y primero fue aprendiz de un pintor de rótulos. Empezó dibujando paisajes locales y tuvo acceso a algunas colecciones de arte en las que descubrió la obra de los paisajistas holandeses del siglo XVII, en concreto de Meindert Hobbema y del paisajista clásico galés Richard Wilson [CAT. 56]. Su obra se caracteriza por una preocupación por los detalles naturalistas y por la evocación de una marcada atmósfera local.

69 HENRY FUSELI
(Zúrich, 1741-Londres, 1825)

The Death of Cordelia
[La muerte de Cordelia], 1810-20

Óleo sobre lienzo, 117,1 x 142,6 cm
Frankfurter Goethe-Haus

Las obras de Shakespeare se hicieron enormemente populares desde mediados del siglo XVIII, época en la que comenzó a consolidarse como el escritor inglés por antonomasia. La Shakespeare Gallery de John Boydell supo explotar este interés público desde 1786 hasta su quiebra, a causa de las guerras con Francia, a finales de la década de 1790. La tragedia de Shakespeare *King Lear* [El rey Lear] era famosa por su escena final, en la que el rey loco llora la muerte de Cordelia, su hija favorita:

> ¡Aullad! ¡Aullad! Vosotros que sois hombres de piedra.
> Si tuviera vuestras lenguas y ojos los usaría de forma
> que haría estallar la bóveda del cielo. Se ha ido para siempre.
> Sé cuándo alguien ha muerto y cuándo vive;
> está ya muerta como la misma tierra. ¡Dadme un espejo!
> Si el aliento empaña o mancha su cristal,
> ¡entonces es que vive!
>
> (William Shakespeare, *El rey Lear*. Acto V, escena 3, (ed. del Instituto Shakespeare dir. por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer). Madrid: Cátedra, 2010, p. 265).

Fuseli sentía fascinación por el tipo de situación psicológica extrema que este episodio ofrecía para su cuadro.

Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli) fue un polifacético pintor suizo, formado en un principio para ser pastor zwingliano, aunque su padre también le enseñó dibujo e historia del arte. Estaba muy interesado en el movimiento contemporáneo de la Ilustración y el pensamiento científico, el Neoclasicismo, la teoría política republicana y la literatura inglesa. Era amigo del poeta suizo Johann Kaspar Lavater, famoso por sus *Fragmentos fisiognómicos* (1775-78), y conoció al filósofo Jean Jacques Rousseau en 1766. Tras una estancia en Roma para estudiar pintura, donde conoció al escultor Joseph Banks [CAT. 60], en 1778 se estableció en Londres. Con su obra *The Nightmare* [La pesadilla] (1781), Fuseli se convirtió en uno de los pintores más famosos de Europa. A partir de 1788 empezó a colaborar con la Shakespeare Gallery, y escribía críticas anónimas en las que alababa exageradamente sus propias obras. En 1799 abrió la Milton Gallery de Londres para exponer sus trabajos basados en las obras de este poeta inglés. Desde ese año ejerció como prestigioso profesor de pintura en la Royal Academy.



70 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

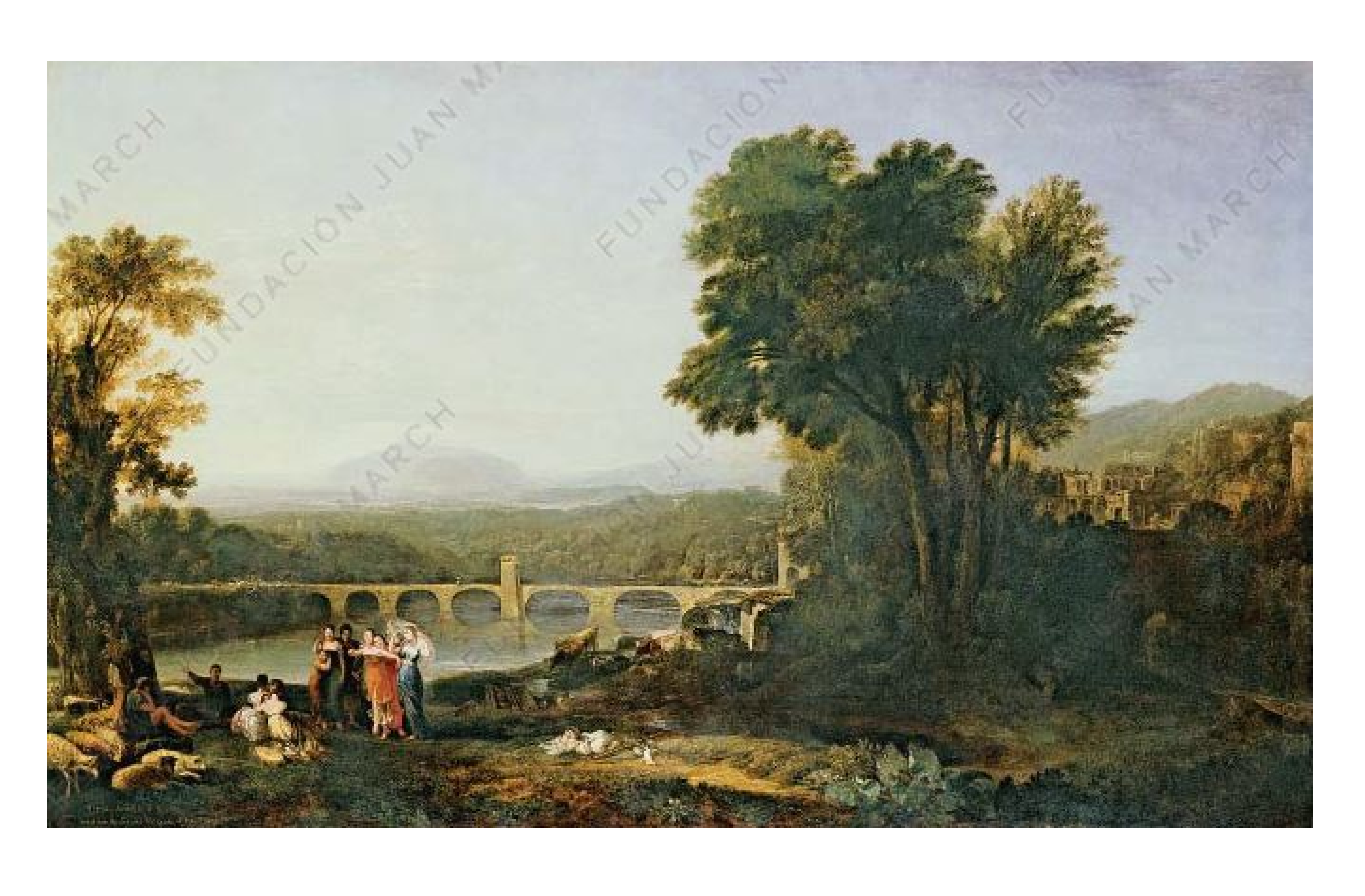
(Londres, 1775-1851)

Apullia in Search of Appullus vide Ovid
[Apulia buscando a Apolo vid. Ovidio], expuesto en 1814

Óleo sobre lienzo, 148,5 x 241 cm
Tate: Aceptado por la nación como parte del legado Turner 1856

El tema de Turner está extraido de las *Metamorfosis* de Ovidio. El Libro XIV narra cómo un pastor llamado Apolo es convertido en un olivo en castigo por reírse de unas ninfas que bailaban. Turner le inventa una esposa mítica, que toma el nombre de una región italiana, Apulia. Cuando esta va en busca de su marido, le muestran el olivo en el que aparece tallado el nombre de aquel. La composición de la obra se asemeja mucho a la de Claude Lorrain, *Jacob with Laban and his Daughters* [Jacob con Labán y sus hijas] (1676), obra de la que era propietario el mecenas de Turner, lord Egremont. Turner la presentó en la British Institution.

Turner, en aquella época el pintor de paisajes más destacado de Gran Bretaña, era un hombre complejo y profundamente político. Se ha insinuado que la elección del tema de este cuadro constituía un ataque a la British Institution, y que la ninfa del centro, que mira burlonamente al espectador, muestra un deliberado gesto de desafío, como lo fue el hecho de que el cuadro se entregara tarde. Con su propia imitación de Lorrain, Turner criticaba el hecho de que la British Institution promoviera la imitación de los Maestros Antiguos. Ese mismo año expuso una reinterpretación personal de Lorrain en la Royal Academy: *Dido and Aeneas* [Dido y Eneas].





71 JOHN CONSTABLE
(East Bergholt, Suffolk, 1776 -Londres, 1837)

Dedham Lock and Mill
[Esclusa y molino de Dedham], c 1817

Óleo sobre lienzo, 54,6 x 76,5 cm
Tate: Legado por George Salting 1910

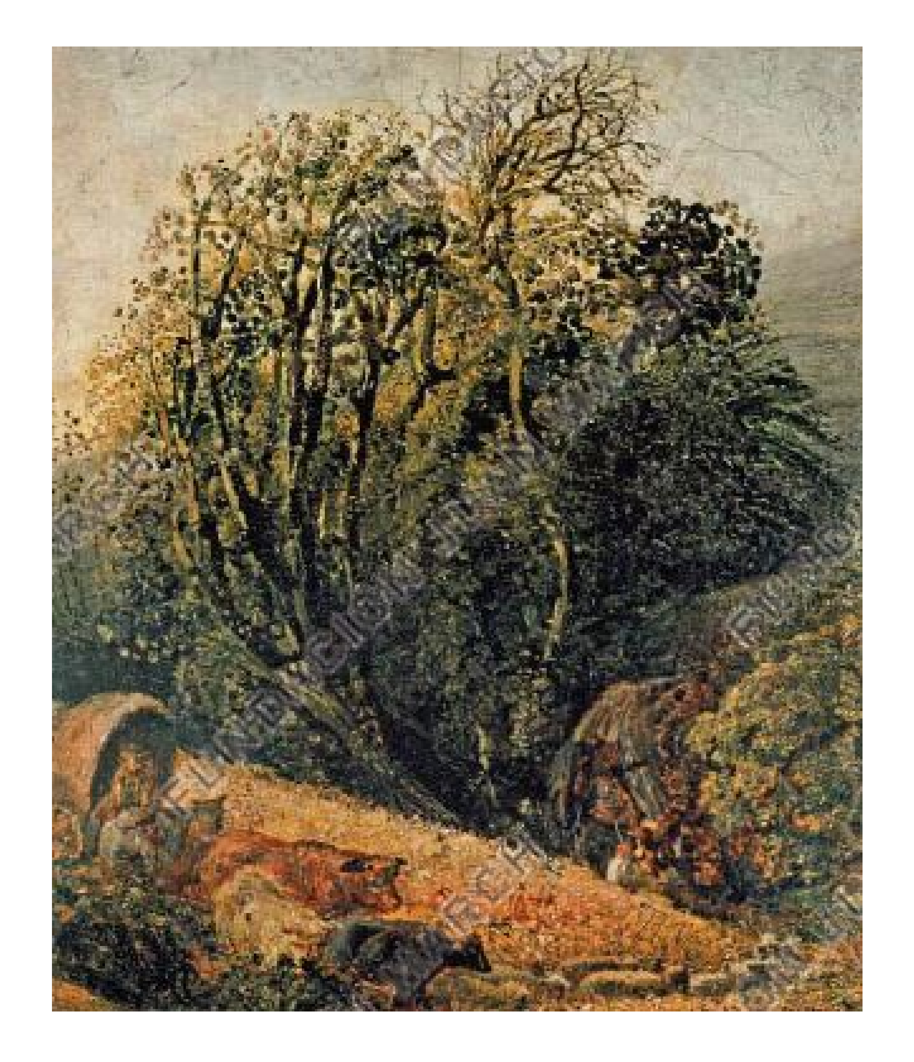
Este inconcluso boceto al óleo que Constable pintó al aire libre proporciona una visión muy clara de sus métodos y materiales de trabajo. Más tarde lo emplearía en su estudio como base para tres pinturas. Es una vista de uno de los molinos de harina a orillas del río Stour que poseía y gestionaba el padre del artista. Los intereses de Golding Constable, un acaudalado pequeño terrateniente, incluían la molienda, el transporte marítimo, la propiedad y el comercio del carbón. Las barcazas llenas de harina tiradas por caballos bajaban, siguiendo el curso del río Stour, hasta un embarcadero de Mistley, en Essex, y después continuaban hasta Londres. En el viaje de regreso se traía el carbón. A la entrada de la esclusa, un hombre con un chaleco rojo maniobra con ella. En primer plano, unos reflejos blancos crean un haz de luz brillante. En segundo plano están el molino, un granero, los embarcaderos y las casas de los empleados.

John Constable aspiraba a convertirse en pintor profesional, aunque su padre pretendía que se encargara del negocio familiar. A su muerte, probablemente un año antes de la fecha de este cuadro, fue su hermano Abram quien se hizo cargo del negocio, quedándole al artista, recién casado entonces con Maria Bicknell, una herencia que le permitió dedicarse a la pintura. A partir de ese momento, Constable trabajó en los dibujos, bocetos al óleo y grandes lienzos que expondría en la Royal Academy. El esfuerzo por mantener en ellos la frescura de pinturas como esta se convirtió en la obsesión de su carrera. Poco elogiado en Gran Bretaña, sus pinturas fueron premiadas en el Salón de París y causaron gran impacto en la estética de los bocetos al óleo al aire libre, que derivó en la revolución impresionista de la década de 1870.

72 SAMUEL PALMER
(Londres, 1805-Redhill, Surrey, 1881)

A Cornfield Bordered byTrees
[Un maizal rodeado de árboles], c 1833-34

Óleo sobre tabla, montado como dibujo, 17,5 x 14,9 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Adquirido en 1947



Se trata de un raro ejemplo, en la obra de Palmer, de boceto al óleo y témpera sobre tabla preparada, si bien, por el contenido pastoril y por el tamaño de la tabla —se trata del óleo más pequeño que se conserva de este artista—, esta vista es característica de su producción de la década de 1830. En la obra de este periodo Palmer crea un mundo acogedor e íntimo de pastores, carros, senderos sinuosos, rebaños y cosechas, que expresa su profundo amor por el campo inglés y por su vida tradicional. Por entonces vivía solo en la localidad de Shoreham, en Kent; su arte se había vuelto más naturalista, alejándose del estilo arcaico desarrollado en la década precedente, cuando era la figura principal del grupo de artistas conocido como Los Antiguos (p. 33).

Samuel Palmer nació en Londres, hijo de un librero. Fue alumno de un pintor poco conocido, William Wate, y expuso sus obras en la Royal Academy desde que tenía quince años. Tras vivir unos años en Shoreham, viajó por Gales e Italia, instalándose en Surrey hacia 1860.Frente a la radicalidad de muchos aspectos de su arte, su ideario político era decididamente conservador. En 1832, en respuesta a la Ley de Reforma que ampliaba el sufragio y abolía la supremacía de la Iglesia Anglicana, publicó un panfleto con el título *An Address to t he Electors of West Kent* [Alocución a los electores de West Kent]. Palmer se sentía amenazado por las revueltas agrícolas que estaban teniendo lugar en las zonas rurales en torno a Shoreham e instaba a sus lectores a votar por el candidato *tory,* William Geary, en las elecciones generales, con el fin de conservar la constitución y las tradiciones británicas. El tono de su escrito era absolutamente desmedido y reaccionario, y las votaciones situaron a Geary en el último lugar. Hacia el final de su vida, pintó imágenes de la poesía de John Milton y en 1872 tradujo las *Églogas* de Virgilio, para las que también grabó aguafuertes.

74 JOHN MARTIN
(Hexham, Northumbria, 1789 - Douglas, Isla de Man, 1854)

Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon
[Josué ordenando al Sol detenerse sobre Gabaón], 1848

Óleo sobre lienzo, 151 x 264 cm
Kirklees Museums and Galleries, Dewsbury Town Hall

Este cuadro, copia a tamaño real de otra obra suya expuesta por primera vez en 1816, ilustra un episodio del Antiguo Testamento:

> Entonces, el día en que Yahvé entregó al amorreo en manos de los israelitas, habló Josué a Yahvé, en presencia de Israel, y dijo: "Detente, sol, en Gabaón, / y tú, luna, en el valle de Ayalón".
>
> (Josué X, 12. *Biblia de Jerusalén.* Nueva ed. rev. y aum. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998).

En esta versión, expuesta en la British Institution en 1849, la pincelada es más suelta que en la original, tal vez en respuesta a los controvertidos paisajes tardíos de J. M. W. Turner, aunque mantiene su sublime y distintiva teatralidad. Se trataba de un encargo para la casa neogótica, recién terminada, de Charles Scarisbrick, un acaudalado terrateniente de Lancashire, católico romano y mecenas del artista.

John Martin, devoto cristiano evangélico, nació al noreste de Inglaterra. Instalado en Londres, se convirtió en pintor de grandes lienzos, en los que representaba dramáticas y apocalípticas escenas bíblicas. Obras como *Sadak in Search of the Waters of Oblivion* [Sadak en busca de las aguas del olvido] (1812), *The Fall of Babylon* [La caída de Babilonia] (1819) y *Belshazzar's Feast* [El festín de Baltasar] (1820) [CAT. 89] se expusieron de forma individual en galerías contratadas por el artista y se dieron a conocer a través de unas excelentes maneras negras. Realizó también algunas ilustraciones para *El paraíso perdido* de John Milton (1825-27) y *La Biblia* (1831-32). Al igual que ocurrió en otros casos, su obra fue plagiada por los fabricantes de dioramas de la época y, en 1833, Martin no pudo conseguir el cierre de una versión de 190 metros cuadrados de *Belshazzar's Feast* en el British Diorama de Londres. La influencia de los cuadros de Martin parece evidente en la cinta *Intolerance* [Intolerancia] (1916) del cineasta norteamericano D. W. Griffith. Otra faceta de su actividad fueron los diseños de ambiciosos proyectos de ingeniería urbana para la ciudad de Londres —alcantarillas, muelles y vías férreas—, aunque ninguno de ellos llegó a materializarse.



73 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (Londres, 1775-1851)

Sunset (?Sunrise)
[Atardecer (¿Amanecer?)],c 1835-40

Acuarela sobre papel, 254 x 394 mm
Tate: Aceptado por la nación como parte del legado Turner 1856

Como sugiere el vacilante título de esta acuarela, la imagen podría corresponder al ocaso o al alba, ambigüedad tal vez típica de la obra tardía del artista. La pincelada es rápida y busca captar una experiencia en el preciso instante en que acontece. Los ligeros toques del primer plano podrían insinuar un navío. Turner crea una atmósfera impactante con los mínimos medios. Su pintura atendía no sólo a los aspectos naturalistas de la luz, sino también a su significado simbólico y emocional. En concreto, buscaba transmitir la sensación del abrumador poder del sol, y se cuenta que en su lecho de muerte dijo: "el sol es Dios".

Las acuarelas de su última época son hoy, probablemente, sus obras más famosas. Sin embargo, en vida del artista, sólo llamaron la atención de un pequeño grupo de coleccionistas y admiradores. Y, ante la pincelada suelta de sus últimos cuadros, muchos pensaron que se trataba de obras inacabadas o incluso vieron en ello síntomas de una enfermedad mental. Con una visión más práctica, Turner pintó también algunos paisajes destinados a ser reproducidos y publicados como estampas, pero en la década de 1830 el mercado de ese tipo de obras estaba en retroceso. Siempre inquieto, siguió viajando por Europa, donde podía trabajar libre y espontáneamente, dejándose impresionar por los espectaculares paisajes montañosos o por la luz veneciana. Fascinado por las recientes teorías sobre la luz, creía también que, más allá de la observación, el artista creaba mundos independientes de sensaciones y emociones. Asimismo quiso experimentar con diferentes modos de aplicación de la pintura, y llegó a emplear esponjas y utensilios poco comunes; el resultado fue una ingente cantidad de obras sobre papel de extraordinaria y sugerente belleza. Irónicamente, en su testamento solicitaba que, tras su muerte, fuera destruida toda su obra sobre papel y se conservaran sólo cien óleos. Por fortuna el testamento fue revocado.

75 JOHN RUSKIN (Londres, 1819-Brantwood, Cumbria, 1900)

Cloud Effect over Coniston Old Man
[Efecto de nubes sobre Coniston Old Man], 1880

Lápiz y acuarela sobre papel, 205 x 385 mm
Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

Esta es una vista de Coniston Old Man, una cascada de 803 metros de altura en el Distrito de los Lagos, al noroeste de Inglaterra, cerca de Brantwood, donde vivía Ruskin. Las anotaciones de su diario, a la vez que reflejan cambios atmosféricos y climáticos, ponen de manifiesto su inestabilidad mental y su percepción de lo que llamaba "el nubarrón del siglo XIX", la contaminación física y moral del mundo industrial (John Ruskin, *Selected Writings* (ed. Dinah Birch). Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 267-78). El 1 de marzo de 1880, el año de esta acuarela, escribía:

> La vieja historia, un tempestuoso viento y un cielo negro —arrojando lluvia y estrépito—, un clima de la Patagonia y no de Inglaterra, y mi desconsuelo es mayor, no exactamente por una depresión, sino por la desesperanza generalizada, el asombro y la indignación más intensas que he experimentado en mi vida hasta donde yo recuerdo, como si careciera de sentido seguir luchando por un mundo en el que pudiera dejar de amanecer.
>
> (*The Brantwood Diary of John Ruskin* (ed. Helen Gull Viljoen). Londres; New Haven: Yale University Press, 1971, p. 226).

A menudo las acuarelas de Ruskin parecen acercarse a las obras de la última época de J. M. W. Turner, el artista moderno que más admiraba.

John Ruskin fue el crítico de arte británico más importante del siglo XIX y un destacado escritor de temas sociales y económicos. Influyente teórico en el campo del arte y la arquitectura, defendió la obra de Turner y los prerrafaelitas a la vez que, convencido de la interrelación entre el arte y la moral, se enfrentó al esteticismo de pintores como James Abbott McNeill Whistler [CAT. 100 y p. 34].





76 GEORGE STUBBS (Liverpool, 1724-Londres, 1806)

The Anatomy of the Horse [La anatomía del caballo]. Editado por J. Purser para el autor, Londres, 1766 (edición 1815), Tab. IV

Aguafuerte, 372 x 485 mm.
Wellcome Library, Londres

En la década de 1740, Stubbs estudió anatomía humana en el County Hospital de York, donde ilustró *Essay towards a Complete New System of Midwifery* [Ensayo para obtener un sistema de obstetricia totalmente nuevo] (1751), de John Burton. También, de forma autodidacta, aprendió a grabar al aguafuerte. Durante el tiempo que estuvo en York, decidió investigar la anatomía del caballo y, en 1756, tras un viaje a Italia, se trasladó con su compañera sentimental, Mary Spencer, a la remota aldea de Horkstow, en Lincolnshire, probablemente bajo el mecenazgo de lady Elizabeth Nelthorpe. Durante dieciocho meses trabajó en un gran establo, donde fabricó un equipo especial para levantar y manipular, mediante un torno, los caballos muertos, que diseccionaba lentamente para hacer sus dibujos; cada caballo podía estar en el establo durante unas seis o siete semanas. Cuando concluyó sus dibujos, Stubbs los llevó a Londres para grabar, pero decidió aprender grabado por su cuenta, y encargarse personalmente de esta tarea. Trabajó a lo largo de seis años, hasta publicar las dieciocho estampas en papel verjurado. Paralelamente, se había impuesto como el pintor de caballos más destacado de Gran Bretaña. Tras la publicación de estas estampas, su reputación estaba asegurada; durante más de un siglo el libro se mantuvo como referente fundamental en la materia y como el documento más importante de la estética naturalista. Al final de su vida, en 1804-06, publicó *A Comparative Anatomical Exposition of the Structure of the Human Body with that of a Tiger and a Common Fowl* [Exposición anatómica comparativa de la estructura del cuerpo humano con la del tigre y la del ave de corral común], otro trabajo pionero sobre anatomía.

77 FRANÇOIS VIVARES (Lodève, 1709-Londres, 1780) según COPPLESTONE WARRE BAMPFYLDE (Taunton, Devon, 1720-Hestercombe, Devon, 1791)

A View of the Lake and Pantheon and Temple of Apollo at Stourhead [Vista del lago y el panteón y templo de Apolo en Stourhead], 1775

Aguafuerte, prueba de estado sin inscripción, 431 x 524 mm
Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust)

Hoare fue un banquero que se enriqueció enormemente con los préstamos hechos a los numerosos terratenientes que, por aquella época, estaban aumentando sus propiedades. A comienzos de la década de 1740 ideó el vasto jardín de su casa en Stourhead, Wiltshire (cf. p. 25). En primer lugar construyó el templo de Flora, con el río God [Dios] sobre un arco rocoso con vistas al lago recién creado según diseño del arquitecto Henry Flitcroft. El panteón, construido en la década siguiente, albergaba una estatua de Hércules encargada por Hoare al escultor Michael Rysbrack. El jardín y sus elementos abundan en referencias a la *Eneida* de Virgilio, así como a escritores británicos modernos como John Milton y Alexander Pope, lo que ofrecía al visitante una experiencia clásica y literaria, además de visual.

Esta estampa es obra de François Vivares, grabador de paisajes francés afincado en Londres, en aquella época considerado el mejor en su campo. Grabó esta vista a partir del dibujo de Copplestone Warre Bampfylde, amigo de Hoare y visitante habitual de Stourhead. Pintor aficionado, arquitecto y diseñador de paisajes, había creado una ingeniosa cascada en su casa de Hestercombe, en Somerset. En 1765, diseñó la cascada de Stourhead, que cae al lago desde la presa; ese mismo año, Flitcroft construyó el templo de Apolo, en cuyo interior colocó una figura del Apolo de Belvedere. Durante la década de 1750, Bampfylde realizó varios dibujos del jardín de Hoare que nos permiten conocer el aspecto que tenía en sus inicios.

78 JAMES FITTLER (Londres, 1758-1835) según GEORGE ROBERTSON (Londres, 1746/49-Turnham Green, Middlesex, 1788)

The Iron Bridge, Coalbrookdale, from the Madeley side [El Puente de Hierro, Coalbrookdale, desde el lado de Madeley], 1788

Aguafuerte, 379 x 533 mm
The Ironbridge Gorge Museum Trust

El puente de hierro fundido construido por el empresario Abraham Darby III, que se extiende más de 30 metros sobre el río Severn en Coalbrookdale, Shropshire, fue el primero de este tipo y se convirtió en una importante atracción turística para los viajeros que recorrían Gales y el oeste de Inglaterra. La combinación de las fábricas de hierro, modernas y llameantes, el llamativo puente y la gran belleza natural del paisaje local aunaba lo pintoresco y lo sublime, algo que muchos artistas explotaban y que cautivaba a los turistas. A partir de las pinturas de George Robertson que representaban esta localidad de Coalbrookdale se hicieron incontables grabados. De todos ellos, esta estampa es la que acentúa de un modo más eficaz la espectacular relación entre el puente y las grandes cumbres que asoman por encima de él.

79 ALEXANDER COZENS (San Petersburgo, 1717-Londres, 1786)

A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape [Nuevo método de ayuda a la invención en la composición del dibujo del paisaje]. Londres: J. Dixwell, 1786

Aguatinta, 320 x 260 mm
University of Nottingham. Manuscripts and Special Collections

El pintor acuarelista Alexander Cozens nació en Rusia y se educó en Londres y Roma. Fue profesor de dibujo en Eton College y un entusiasta teórico del arte. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* se publicó poco antes de su muerte y se compone de 33 páginas de texto y 27 estampas. De ellas, 16 son reproducciones de "borrones" de aguatinta, o marcas accidentales, realizadas con el fin de que sirvieran de estímulo para la composición de imágenes de paisajes. El objetivo de Cozens era ayudar a los artistas a desarrollar un enfoque más espontáneo y original, pues consideraba que muchos de ellos estaban demasiado condicionados por la fidelidad a los artistas que copiaban o a la observación empírica. A pesar de que la publicación tuvo una tirada muy pequeña, influyó en muchos otros artistas, entre ellos John Constable, especialmente fascinado por las formaciones de nubes que aparecían en el libro.



76



77



78



79

80 WILLIAM GILPIN (Cumberland, 1724 -Boldre, Hampshire, 1804)

Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To which is Added a Poem, On Landscape Painting [Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca; sobre el viaje pintoresco; y sobre el dibujo del paisaje. A lo que se añade un poema sobre la pintura de paisaje]. Londres: R. Blamire, 1792, pp. 78-79

Libro: 20,9 x 13,9 x 2,9 cm
University of Glasgow Library. Special Collections

William Gilpin era sacerdote anglicano, profesor y artista aficionado. Fue un pionero, enormemente influyente, del concepto de "lo pintoresco" y escribió mucho sobre la relación entre el arte y el paisaje. Gilpin no era un pensador sistemático, la mayoría de sus escritos recogen sobre todo descripciones de experiencias particulares y no formulaciones abstractas; quedaría en manos de escritores posteriores, como Richard Payne Knight, el desarrollar una teoría más exhaustiva de lo pintoresco. Su público mayoritario era el creciente número de turistas que viajaban por toda Gran Bretaña en busca de una determinada experiencia estética. Gilpin publicó sus *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Gales, etc., relative chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year, 1770* [Observaciones sobre el río Wye y varias partes del sur de Gales, etc., relativas principalmente a la belleza de lo pintoresco, realizadas en el verano del año 1770] en 1782. En ellas daba instrucciones claras al lector sobre qué mirar y cómo mirar. Gilpin hacía hincapié en la importancia de la "rudeza", en contraposición a la belleza suave del arte clásico, concepto que había ilustrado en su libro *Three Essays* [Tres ensayos], contrastando unos paisajes planos y monótonos con otros llenos de variedad y formas abruptas.

81 THOMAS ROWLANDSON (Londres, 1756-1827)

Frontispicio y portada de William Combe, *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque* [El viaje del doctor Syntax en busca de lo pintoresco], 4ª ed. Londres; St Ann's Lane: Diggens impresor, 1813

Aguatinta. Estampa iluminada. Libro: 24,5 x 15 x 2,5 cm
Colección privada

William Combe (1741-1823) fue un aventurero y escritor al que en 1809 el editor Rudolf Ackermann encargó ilustrar en aguatinta las imágenes satíricas, creadas por Thomas Rowlandson, de las aventuras del quijotesco sacerdote, profesor y artista aficionado Dr Syntax —aventuras claramente basadas en la figura de William Gilpin — [CAT. 80]—. El flaco y distraído Syntax decide emprender una pintoresca expedición por Gran Bretaña con objeto de escribir sus peripecias y hacer fortuna con su publicación. Junto a su caballo Grizzle emprende un viaje en el que le perseguirá un toro, le engañarán unos ladrones y caerá con frecuencia de su fiel corcel; no obstante, sobrevivirá a todos estos percances. El *Doctor Syntax* alcanzó enorme popularidad y sus aventuras tuvieron continuación; Combe y Rowlandson colaboraron en otros dos volúmenes.

82 DAVID LUCAS (Brigstock, Northamptonshire, 1802- Fulham, Middlesex 1881) según JOHN CONSTABLE (East Bergholt, Suffolk, 1776-Londres, 1837)

Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, from Pictures Painted by John Constable, R. A. [Diversos asuntos paisajísticos, caracterización del paisaje inglés, a partir de obras pintadas por John Constable, R. A.], 1830-32 (edición 1855)

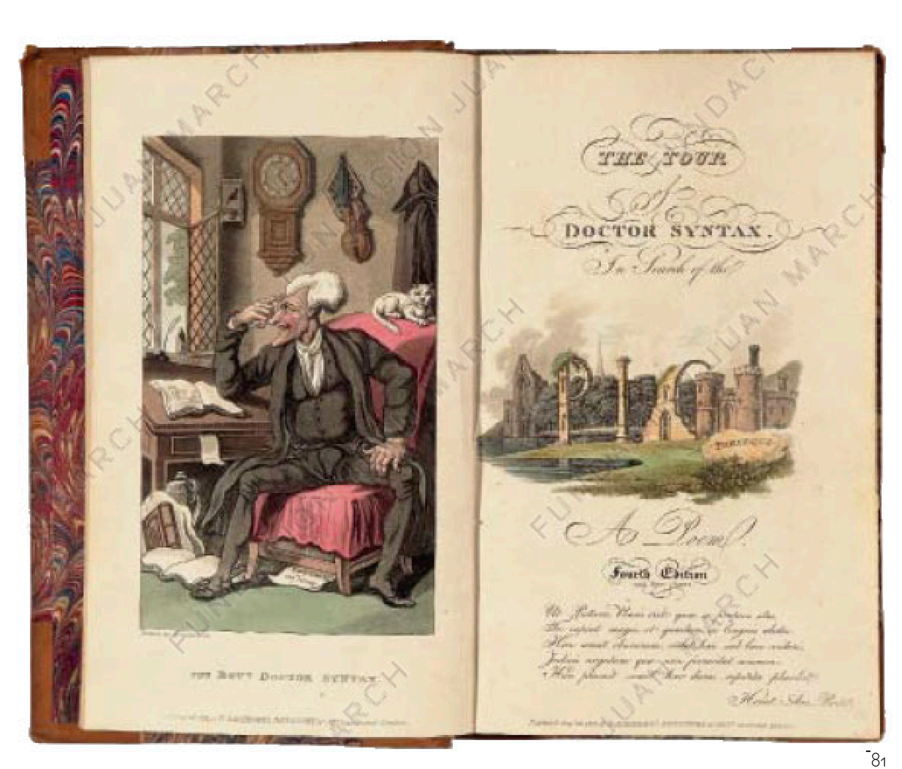
Manera negra. 140 x 187 mm (imagen)
Tate Library & Archive

Entre 1830 y 1832, Constable publicó veintidós estampas, grabadas a la manera negra a partir de sus pinturas, que se dieron a conocer simplemente como *English Landscape* [El paisaje inglés]. Se trata de un proyecto concebido tras la muerte de su mujer, Maria, en 1828 y su elección —que encontró fuerte oposición— como miembro de la Royal Academy. Con estas estampas pretendía mostrar la variedad de su arte, consolidar su reputación como pintor destacado y aumentar las ventas de sus obras. Los textos que escribió para acompañar las estampas eran una defensa de su difícil carrera profesional, y en ellos contrastaba al mero imitador con el innovador que revela aspectos de la naturaleza para los que no había precedentes, y cuyos avances eran, por consiguiente, más lentos y difíciles.

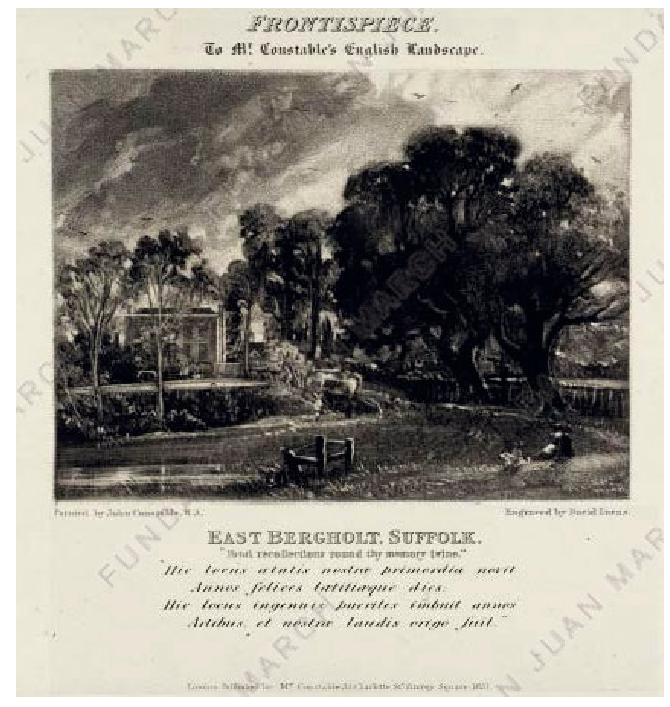
Los grabados a la manera negra fueron el resultado de una colaboración muy estrecha entre Constable y el joven grabador David Lucas. Uno de los propósitos fundamentales de las estampas era subrayar la importancia que tenía para el artista el concepto de "claroscuro", "el medio por el que se representan los magníficos y variados aspectos del paisaje, tanto en los campos como sobre el lienzo" (citado en Leslie Parris e Ian Fleming-Williams, *Constable* [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Gallery Publications, 1991, p. 319). Constable consideraba el "claroscuro" como un principio general en la pintura paisajística, que no sólo determinaba la forma y el espacio, sino también la luz, el estado de ánimo y un sentido más profundo de lo divino en la naturaleza. La frescura y profundidad de las láminas se deben, en parte, a la sensibilidad de Lucas, y a que el artista retomó antiguos bocetos inacabados y los concluyó desde una perspectiva más madura. Parece que trabajar a la manera negra transformó la pintura de Constable en los últimos años de su vida.



80


THE TOUR
of
DOCTOR SYNTAX.
In Search of the
A Poem
Fourth Edition

81


FRONTISPIECE.
To Mr. Constable's English Landscape.
EAST BERGHOLT, SUFFOLK.
"Hic locus ætatis nostræ primordia novit
Annos felices lætitiæque dies.
Hic locus ingenuis pueriles imbuit annis
Artibus, et nostræ laudis origo fuit."

82



83

83 JOHN FLAXMAN
(York, 1755-Londres, 1826)

Self-Portrait [Autorretrato], 1778

Altorrelieve en terracota y madera policromada y dorada
18,8 cm diámetro
Victoria and Albert Museum, Londres

Flaxman realizó este medallón de terracota siendo alumno en la Royal Academy. Adquirido por William Hamilton, embajador británico en Nápoles, famoso por su erudición clásica y su interés por el arte antiguo y contemporáneo, en 1798 fue registrado por primera vez en la biblioteca de Hamilton, en el Palazzo Sessa de Nápoles.

John Flaxman era hijo de un renombrado vaciador de figuras de escayola, que poseía su propia tienda y taller de vaciados y que despertó su interés por la escultura. Ingresó en la Royal Academy Schools en 1770, donde conoció a quien sería un amigo para toda la vida, William Blake. En 1775 empezó a trabajar para el fabricante de cerámica Josiah Wedgwood, para el que modeló frisos y placas clásicas, vasijas decorativas y retratos en medallones. En sus trabajos para Wedgwood se pone de manifiesto su pasión por la tradición griega y neoclásica, apreciable en las exquisitas líneas de sus siluetas. También eran muy apreciados sus monumentos funerarios y placas conmemorativas, presentes en innumerables iglesias de toda Inglaterra.

En la decada de 1790 trabajó en las ilustraciones para la *Teogonía* de Hesiodo [CAT. 85], la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero [CAT. 84] y, durante la década siguiente, para *La divina comedia* de Dante. Único escultor al que Joshua Reynolds dedicó uno de sus *Discursos* (1769-90), en 1810 Flaxman fue nombrado primer profesor de Escultura en la Royal Academy, donde pronunció conferencias que se publicaron póstumamente.

84-85 JOAQUÍN PI Y MARGALL (Barcelona, 1830-Madrid, 1891) según JOHN FLAXMAN (York, 1755-Londres, 1826)

Protegido por Minerva hiere Diomedes al dios Marte, en *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Joaquín Pi y Margall. Homero, Ilíada L. V.* Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1859-61

Grabado de línea, 95 x 201 mm (imagen)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Calcografía Nacional, Madrid

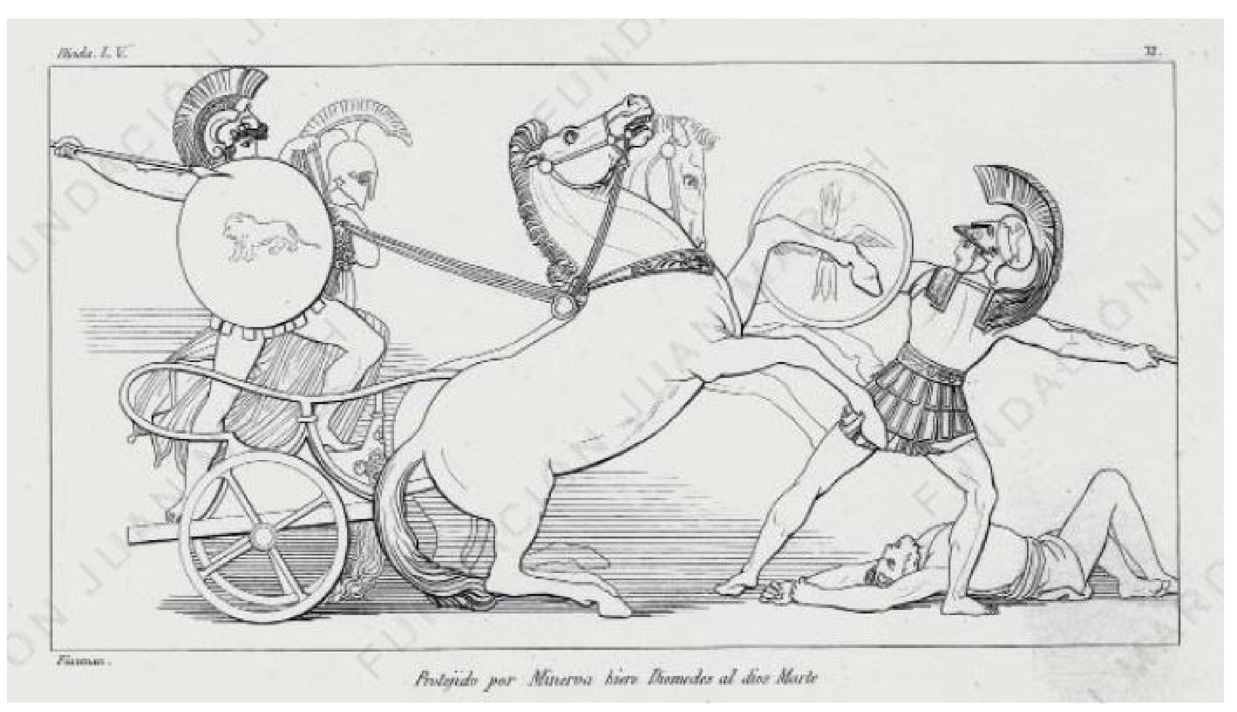
Júpiter y las musas, en *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Joaquín Pi y Margall. Hesiodo, Teogonía*. Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1859-61

Grabado de línea, 117 x 208 mm (imagen)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Calcografía Nacional, Madrid

Las ilustraciones neoclásicas de Flaxman para las obras de Homero, Hesíodo, Esquilo y Dante ejercieron enorme influencia por toda Europa a comienzos del siglo XIX. Artistas como Jacques-Louis David, Ingres Baron Gros, Phillip Otto Runge, Francisco de Goya, Theodore Gericault y Bertel Thorvaldsen reconocieron su deuda con ellas. En realidad Flaxman las consideraba como meros diseños para esculturas y no fin en sí mismas, y su simplicidad y claridad iban destinadas a los marmolistas que trabajaban en los edificios religiosos y civiles que Flaxman se proponía decorar.

Flaxman realizó los dibujos para la traducción de Alexander Pope de la *Ilíada* y para la *Teogonía* en 1793 en Roma. Basados en su estudio de antiguos sarcófagos y vasijas griegos —así como de la escultura de Donatello— eran austeros, planos y disciplinados en un grado sin precedentes en el arte europeo. Los de la *Ilíada* serían después grabados por Tommaso Piroli y los de la *Teogonía* por el amigo de Flaxman, William Blake. El artista victoriano George Frederic Watts consideraba que estas imágenes debían pintarse en los muros de Eton y otras escuelas importantes de Gran Bretaña para fomentar la pureza moral y estética.

Tras estudiar en París, donde tuvo ocasión de contemplar la edición de las obras de Flaxman realizada en 1833 por el grabador Achile Reveil, Joaquín Pi y Margall grabó al contorno las *Obras completas de Flaxman*, que fueron publicadas en Madrid por el impresor Manuel Rivadeneyra entre 1859 y 1861.


Ilíada. L. V.
11.
Flaxman.
Protejido por Minerva hiere Diomedes al dios Marte

84


Hesiodo
25.
Flaxman.
Pi. Sc.
Jupiter y las musas

85

86 WILLIAM BLAKE (Londres, 1757-1827)

Ilustraciones para Edward Young, *The Complaint, and the Consolation, or, Night Thoughts* [El lamento y la consolación, o Pensamientos nocturnos]. Londres: Impreso por R. Noble para R. Edwards, nº 142 Bond Street, MDCCXCVII [1797], pp. 16-17

Libro: 41,9 x 32,9 x 2,2 cm
Senate House Libraries, University of London, Londres

Blake recibió el encargo de ilustrar el poema en 1795, y realizó una serie de 537 ilustraciones a la acuarela con la intención de grabar y publicar aproximadamente 200. El primer volumen contenía 43 estampas, pero resultó un fracaso comercial y el proyecto fue abandonado. La potente soltura del trazo neoclásico de Blake envuelve el texto con un estilo brillantemente original.

William Blake recibió formación como grabador, y la mayor parte de sus ingresos regulares procedía de las ilustraciones comerciales que realizaba para muy diversas publicaciones. Edward Young era un poeta, dramaturgo y sacerdote cuyos *Night Thoughts*, publicados en nueve partes entre 1742 y 1745, constituían un ejemplo temprano y popular de literatura sublime o "gótica". A lo largo de diez mil líneas de versos libres, el poeta incide en la muerte de su mujer y sus amigos, la fugacidad de la vida y la importancia de la esperanza en la salvación.

87 BENJAMIN SMITH (Londres, 1754-1833) según GEORGE ROMNEY (Dalton-in-Furness, Lancashire, 1734-Kendal, 1802)

The Infant Shakespeare Attended by Nature and the Passions [Shakespeare de niño cuidado por la Naturaleza y las Pasiones], 19 septiembre 1799

Grabado de línea y punteado, 587 x 435 mm (imagen), 630 x 490 mm (hoja)
Colección privada

George Romney pintó este tema para la Shakespeare Gallery de John Boydell, donde se expuso en 1792. Entre finales de la década de 1780 y principios de la de 1790 había pintado, igualmente por encargo de Boydell, numerosas escenas de obras teatrales y había dibujado cientos de bocetos de temas shakesperianos. Años antes, inspirado por la poesía de Thomas Gray, había representado a Shakespeare de bebé, cuidado por la Comedia y la Tragedia. Para la estampa que se muestra aquí, publicada unos años después de la creación del cuadro, también recurrió a un poema, esta vez de William Collins, "The Passions: An Ode for Music" [Las pasiones: oda a la música] (1746). En la estampa se anota que "la Naturaleza está representada con el rostro descubierto, mirando hacia su Hijo favorito, situado entre la Alegría y la Tristeza. A la derecha de la Naturaleza se hallan el Amor, el Odio y los Celos; a su izquierda, la Rabia, la Envidia y el Miedo". Muchos artistas del siglo XVIII experimentaron con la personificación de emociones extremas, y Romney, una personalidad muy sensible y con tendencia a la melancolía, se sintió especialmente atraído por este tipo de manifestaciones.

Romney fue un retratista de éxito cuya principal ambición fue realizar pintura de historia, con frecuencia inspirada en su fascinación por el teatro y en particular por Shakespeare. Amigo de artistas de ideas radicales como William Blake, James Barry y John Flaxman, en 1786 estuvo involucrado en el desarrollo de la incipiente Shakespeare Gallery de Boydell, y fue un exponente de la reforma social.

88 JOHN MARTIN (Hexham, Northumbria, 1789-Douglas, Isla de Man, 1854)

Bridge over Chaos [Puente sobre el caos], 1824-26

Manera negra, 190 x 270 mm (imagen), 234 x 350 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

El logro más significativo de Martin en el ámbito del grabado es el conjunto de veinticuatro estampas grabadas a la manera negra que ilustran el gran poema épico de John Milton *El paraíso perdido* (1667). En ellas se muestran en perfecta consonancia sus fantasías sobre la arquitectura antigua y sus paisajes visionarios —en este caso del Infierno—. En el poema, basado en el Libro del Génesis, Satán se presenta como una figura heroica. Aquí aparece de pie, preparado, en todo su esplendor alado, para atravesar el peligroso cruce del Caos y alcanzar su nuevo dominio en la Tierra. Para facilitarle la empresa, sus hijos —el Pecado y la Muerte, visibles frente a él—, han construido un puente.

89 JOHN MARTIN (Hexham, Northumbria, 1789-Douglas, Isla de Man, 1854)

Belshazzar's Feast [El festín de Baltasar], 1835

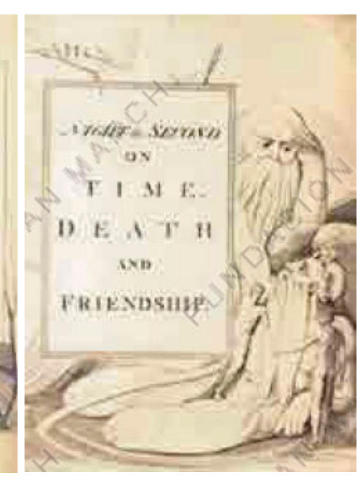
Manera negra y aguafuerte, 190 x 290 mm (imagen), 198 x 297 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

John Martin alcanzó gran popularidad por sus escenas de la Biblia, extraordinariamente imaginativas y teatrales. Su fama se extendió, tanto en Europa como en Gran Bretaña, sobre todo gracias al éxito que obtuvieron las estampas grabadas a partir de sus pinturas. Aunque era poco común en la época, Martin grabó sus propias estampas utilizando la técnica de la manera negra, que se adaptaba perfectamente a su visión, y en la que se hizo un experto. Para un ojo moderno quizá sean las maneras negras sus obras más gratificantes. Esta estampa, que forma parte de su ambicioso proyecto de cuarenta grabados para una Biblia ilustrada, ejemplifica bien sus fascinantes visiones del mundo antiguo.

87







86



88



89



REALISMO Y REACCIÓN

1850 — 1900

La era victoriana presencia un enorme crecimiento de las instituciones artísticas en Gran Bretaña. Se inauguran la National Gallery, el Victoria and Albert Museum y la Tate Gallery, así como muchos museos importantes a las afueras de Londres, para que un público más amplio pueda familiarizarse con las bellas artes. Junto con las escuelas de arte y diseño que también se abren por todo el país, los nuevos museos y galerías asumen la misión de mejorar el gusto de la nación, y con ello, eso se esperaba, su moralidad y su productividad económica. La Gran Exposición de 1851, celebrada en el vasto Palacio de Cristal de Joseph Paxton en Hyde Park, vino a ser un enorme anuncio publicitario de los productos británicos; de hecho, alertó a muchos de la fragilidad de gran parte del diseño británico, induciendo a la realización de esfuerzos adicionales para mejorar el gusto.

Gran parte del arte del siglo XIX concuerda con la seriedad de estas ambiciones, desde la preocupación prerrafaelita por la "fidelidad a la naturaleza", pasando por las cruzadas de John Ruskin y William Morris para cambiar el arte y la sociedad, hasta el esteticismo extremo de Dante Gabriel Rossetti, James Abbott McNeill Whistler y otros más avanzado el siglo. Los efectos de la industrialización que empiezan a manifestarse de modo patente complican esta tarea y generan un debate abierto, a menudo de gran virulencia, sobre el papel del arte.

Los prerrafaelitas pretenden devolver al arte británico lo que ellos consideran el estilo más puro de arte medieval y dar a sus contenidos una nueva seriedad, de la que carecía, a su juicio, la obra de muchos contemporáneos. Las primeras obras que exponen hacia 1850 provocan gran controversia, pero basta una década para que sean aceptados como prestigiosos artistas. Muchos otros, como John Brett, secundaron estas inquietudes con precisión naturalista.

Las pinturas de Leighton y George Frederic Watts representan un imponente estilo victoriano cuyas raíces se hallan en la pintura de historia del siglo XVIII, y alcanzan gran difusión gracias a las estampas y a las distintas revistas de arte que por entonces comienzan a publicarse.

La crítica de arte desempeña un papel relevante en la comprensión del arte entre las clases cultivadas, y la famosa disputa legal entre Whistler y Ruskin sobre moralidad y estética llega a provocar una división de opiniones acerca del significado del arte en el mundo moderno.

El alejamiento de la ideología religiosa en favor de la ideología científica y utilitaria a lo largo de la era victoriana anima a muchos artistas a adoptar una "religión del arte", evidente en la transición hacia el esteticismo, el simbolismo y, en el caso del efímero Aubrey Beardsley, hacia una exquisita y oscura decadencia. El americano Whistler fue el más brillante exponente de estas ideas, que plasma en diferentes escritos sobre arte, en los que desafía a quienes le criticaban por encontrar la belleza en la forma y el color, sin recurrir a constricciones narrativas o morales. Otro artista americano, John Singer Sargent es uno de los artistas que lleva las técnicas impresionistas a Gran Bretaña. A finales de siglo, el arte británico se halla, de un modo fascinante, en la cúspide de una nueva era.

DAVID ROBERTS
JOHN BRETT
WILLIAM HOLMAN HUNT
JOHN EVERETT MILLAIS
JOHN FREDERICK LEWIS
FREDERIC LEIGHTON
EDWARD COLEY BURNE-JONES
GEORGE FREDERIC WATTS
DANTE GABRIEL ROSSETTI
ALFRED GILBERT
J. A. M. WHISTLER
ATKINSON GRIMSHAW
WALTER LANGLEY
JOHN SINGER SARGENT
ROGER FENTON
JOHN TENNIEL
HERBERT BOURNE
FORD MADOX BROWN
JULIA MARGARET CAMERON
EDMUND EVANS
WALTER CRANE
HUBERT VON HERKOMER
SAMUEL BUTLER
AUBREY BEARDSLEY
W. H. HOOPER

John Singer Sargent
Ena and Betty, Daughters of Asher and Mrs Wertheimer
[Ena y Betty, hijas de Asher Wertheimer y su esposa], 1901
[detalle de cat. 107]

REALISMO Y REACCIÓN

1850 — 1900

La difusión del gusto no equivale a su mejora; y, sin embargo, es lo primero lo que se promueve por medio de instituciones públicas y otros recursos artificiales. El número de aspirantes a crítico y candidatos a la fama se incrementa, así, de forma desproporcionada, mientras las cualidades del genio y el sentimiento permanecen inalteradas, con la siguiente diferencia: que el hombre de genio se pierde entre una multitud de competidores que nunca se habrían constituido en tales si no se les hubiera animado y dado ejemplo; y que la opinión de las escasas personas que la naturaleza ha dotado de criterio se ahoga entre las ruidosas decisiones de aquellos que poseen un barniz de gusto. El principio del sufragio universal, por aplicable que sea para los asuntos de gobierno que conciernen a los sentimientos generales y a los intereses comunes de la sociedad, no es en modo alguno aplicable a todo lo relacionado con el gusto, asunto que sólo pueden juzgar los entendimientos más refinados. Hacerlo es derribar las barreras que separan el conocimiento y el sentimiento de la ignorancia y la vulgaridad, y anunciar un espectáculo de las bellas artes digno de una barraca de feria; "Y que los necios irrumpan donde los ángeles temen pisar".

Así pues, el gusto público se vicia en la medida en que se hace público; se rebaja con cada nueva dosis de opinión popular. Cuanto mayor sea el número de jueces, menos capaces serán de emitir dictámenes, pues las incorporaciones al número de buenos jueces son tan escasas como innumerables son los malos; y así, puede decirse que la consecuencia necesaria de este progreso es el declive del arte.

William Hazlitt, *The Champion*, Londres, 28 de agosto de 1814 (citado en Bernard Denvir, *The Early Nineteenth Century: Art, Design and Society 1789-1852*. Londres; Nueva York: Longman, 1984, pp. 73-74).

Turner: glorioso en sus concepciones, insondable en su sabiduría, solitario en su poder, con los elementos a su merced, la noche y la mañana obedientes a su voluntad, enviado como profeta de Dios para revelar a los hombres los misterios de su universo, erguido como el gran ángel del Apocalipsis, con una nube por atuendo y un arco iris por tocado, empuñando el sol y las estrellas... Pero demos junto a Turner el paso último y mayor. Agradezcamos a Dios el encontrarnos de nuevo a la luz del sol, ¡y qué luz! No la opresión morbosa y pestilente de Canaletti [sic], sino la plenitud blanca y esplendorosa de una luz deslumbrante que las olas beben y las nubes respiran, retozando y ardiendo en la intensidad de su alegría. El cielo —un infinito muy visible— líquido, inconmensurable e insondable, jadea y se escurre por simas abiertas en los largos campos de vapor níveo y desmenuzado, que se mueven lentamente guiando al ojo por sus olas tumultuosas hasta llegar al aislado remanso de las Colinas Euganeas. ¿Estamos soñando, o se acerca más y más esa vela blanca ahorquillada, recortando el mar azul que la separa de nosotros con la plenitud de sus alas? Ahora se detiene, pero el temblor de su brillante reflejo disturba las sombras del mar, esas profundidades cerúleas e insondables de misterio cristalino en las que flota doblemente la góndola suspendida, su negro pico alzado como el penacho de un ave oceánica, el esplendor de sus ropajes escarlatas devuelto por la superficie en llamas, su remo doblado rompiendo el agua radiante en polvo de oro.

John Ruskin, *Modern Painters*. Londres, 1844 (citado en Bernard Denvir, *The Early Nineteenth Century: Art, Design and Society 1789-1852*. Londres; Nueva York: Longman, 1984, p. 134).

Una mujer se había presentado en su estancia, ataviada con un ropaje verde y gris que sólo descubría manos y pies a la manera de aquella época. A Chiaro se le antojó que sus primeros pensamientos le habían sido otorgados por los ojos de la dama, y supo que su cabello era el velo dorado a través del cual atisbaba sus sueños. Aunque las manos de la dama estaban unidas, su rostro no se elevaba, sino que miraba al frente; y a pesar de la austeridad de su mirada, era suprema la gentileza de su boca. Mientras la contemplaba, el espíritu de Chiaro pareció avergonzarse de su propia e íntima presencia, y sus labios temblaron con un presagio de lágrimas; tan amargo le semejaba el intervalo que habría de pasar hasta que su espíritu estuviera verdaderamente solo.

Aunque la dama no se aproximó, Chiaro la sentía tan cercana a él como su propio aliento. Se sentía como un escalador que, ascendiendo por una abrupta pendiente, oyera el eco de su propia voz proveniente de algún lugar de nombre desconocido, demasiado alto para alcanzarlo con la vista. Y mientras la mujer seguía erguida, sus palabras alcanzaron a Chiaro, no saliendo de su boca ni llegando a los oídos de él, sino resonando claramente entre ellos.

"Soy una imagen, Chiaro, del alma que mora en tu interior. Mírame y conóceme tal como soy. Dices que la fama te ha eludido, que te ha eludido la fe; no obstante, dado que al menos no has dedicado tu vida a buscar riqueza, puedo al fin, aunque tarde, presentarme ante ti. La fama no te bastaba, pues no era fama lo que buscabas: examina tu conciencia (no la de tu mente, sino la de tu alma) y verás que todo está conforme y en paz. Pues la Fama, en terreno fértil, es un fruto de primavera; mas no por ello debe decirse: «He aquí que el jardín que planté es baldío: florece aquí el azafrán, pero el lirio está muerto en el suelo seco, y no va a alzar los terrones que lo cubren; así pues, levantaré mi jardín y lo cederé para que construyan en él». Antes bien, cuida de no perturbar la tierra sabia y secreta; pues en el mantillo que desprecies se echarán a perder los primeros brotes tiernos que, de otro modo, habrían medrado en la estación propicia. Así es; y aun si las estaciones se atrasan mes tras mes y el terreno se te antoja desagradecido y estéril; incluso si llegas a recoger toda tu cosecha y lo que a otros les basta a ti te deja insatisfecho y vacío; aun cuando otros beban de tus arroyos, dejando tu garganta rasposa por la sed, conténtate al pensar que esos otros se han deleitado con el festín y han dado gracias a quien lo otorga, y recuerda que, tras la lucha por sobrevivir al invierno, llegará un nuevo año de brisas mansas y sol suficiente para todos".

Dante Gabriel Rossetti, "Hand and Soul", *The Germ* (1 enero 1850).(Citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 432).

De este modo, el considerar el estado del arte entre nosotros me ha llevado a concluir que, en su forma co-operativa, se ha extinguido, y que sólo existe en los esfuerzos conscientes de los hombres de genio y talento, ellos mismos heridos, frustrados y privados del apoyo debido por la carencia de arte co-operativo.

Pero, más allá de eso, la represión del instinto hacia lo bello, que ha destruido las artes decorativas y ha dañado a las demás, nos ha perjudicado también de otras maneras. Yo mismo puedo simpatizar con un sentimiento que todavía supongo frecuente: el anhelo por escapar ocasionalmente a la simple Naturaleza, no sólo para huir de la fealdad y la miseria, no sólo por esta circunstancia de exceso de arte, sino por el predominio del arte severo y bien ordenado, incluso —digamos— en un entorno tan bellamente sencillo como la Atenas de Pericles. Me identifico profundamente con el sentir de un hombre fatigado que echa en falta la vida sencilla y la comunión con la naturaleza exterior: la apariencia de la campiña, el viento y el clima, y el curso del día, y las vidas de las bestias silvestres y domésticas; y también los afanes diarios para obtener el pan de cada día, el reposo y los placeres primarios e inocentes. No obstante, para la mayor parte de las personas civilizadas es imposible interesarse plenamente por la mera vida animal del hombre. Y sin embargo se me antoja que la civilización nos

debe alguna compensación por la pérdida de esta poesía, que pende ahora como un sueño sobre la vida campestre de las comarcas industriosas. Mantener la pureza del aire y la limpieza de los ríos; dedicar algún esfuerzo a preservar en los prados y labrantíos un aspecto tan placentero como permita su uso razonable; permitir a los ciudadanos amantes de la paz que deambulen a su antojo, sin dañar los huertos o maizales; dejar aquí y allá alguna porción de yermo o montaña sagradamente libre de valla o arado, en memoria de la más ruda lucha del hombre con la naturaleza en tiempos pretéritos... ¿Es demasiado pedir que la civilización tenga esto en cuenta para facilitar el placer y el descanso humanos, que auxilie de este modo a sus hijos, tan a menudo obligados por sus exigencias de trabajo agotador?

William Morris, "Art under Plutocracy". Conferencia pronunciada en el Russell Club, University College Hall, Oxford, 11 noviembre 1883 (citado en Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 761).

La naturaleza contiene, en color y forma, los elementos de todos los cuadros, al igual que el teclado contiene las notas de toda la música. Pero el artista ha nacido para escoger y elegir, para agrupar con ciencia esos elementos de modo que el resultado sea bello, así como el músico reúne sus notas y compone sus acordes hasta que logra extraer del caos una armonía gloriosa.

Decirle al pintor que la naturaleza debe tomarse como es, es lo mismo que decirle al músico que se puede sentar sobre el piano.

Decir que la naturaleza siempre lleva razón es, artísticamente, una afirmación igual de falsa, aunque se trata de algo que se da por hecho universalmente. La naturaleza raramente acierta, tan raramente que puede decirse que la naturaleza suele siempre equivocarse. Es decir, que el estado de cosas que producirá la perfección armónica capaz de crear una pintura no es nada común.

Esto, incluso al más inteligente, le parecerá una doctrina casi blasfema. Tan incorporado a nuestra educación está el supuesto aforismo, que su creencia se considera elemento de nuestro ser moral y las mismas palabras resuenan en nuestros oídos con un eco religioso. Aun así, pocas veces la naturaleza consigue producir una pintura.

El sol relampaguea, el viento sopla del Este, el cielo está limpio de nubes y todo es de acero. Los vidrios del Crystal Palace se ven desde todo Londres. El turista se alegra por el magnífico día; el pintor tuerce la cabeza y cierra los ojos.

Lo mal que se entiende todo esto y la manera irreflexiva en que se toma lo intrascendente de la naturaleza por sublime, puede inferirse de la admiración ilimitada que provoca cada día un simple atardecer.

La dignidad de un pico cubierto de nieve se pierde con el detalle, pero la mayor satisfacción del turista es distinguir a un viajero en la cima. El deseo de ver sólo por ver es el único que quiere gratificar la masa. De aquí proviene ese regodeo en el detalle.

Y cuando la niebla de la tarde viste las orillas, como un velo, de poesía, y las pobres edificaciones pierden sus contornos bajo un cielo gris, y las chimeneas se transforman en *campanili* y los almacenes parecen palacios en la noche, cuando toda la ciudad cuelga de los cielos y la tierra de las hadas se presenta ante nosotros, entonces el caminante se apresura por llegar a su casa. El trabajador y el hombre culto, el sabio y el inclinado a los placeres dejan entonces de entender, pues han dejado de ver. Y la naturaleza, que por una vez ha sonado acordada, canta entonces su canción solamente al artista, su hijo y su maestro; su hijo porque la ama, su maestro porque la conoce.

James Abbott McNeill Whistler, "The Ten O'Clock Lecture", St James' Hall, Piccadilly, Londres, 20 febrero 1885. Traducción española en: *James McNeill Whistler: Walter Richard Sickert* [cat. expo.]. Madrid: Fundación "La Caixa", 1998, pp. 75-76.

Arder siempre con la llama dura y diamantina, mantener este éxtasis, es alcanzar el éxito en la vida. En cierto modo, podría afirmarse que nuestro fracaso reside en la creación de costumbres; pues, al fin y al cabo, la costumbre está ligada a un mundo de estereotipos, y es sólo la tosquedad del ojo lo que hace que dos personas, objetos o situaciones distintos se asemejen. Mientras todo se disuelve bajo nuestros pies, bien podemos aferrarnos a una pasión exquisita; a una contribución a la sabiduría que, al elevar el horizonte, libere nuestro espíritu por un momento; a una tensión de los sentidos, tintes raros, colores extraños y aromas curiosos; a cualquier obra salida de la mano del artista, o a una cara amiga. Dejar de distinguir a cada instante una actitud apasionada en los que nos rodean, no percibir en la misma brillantez de sus dones una división trágica de las fuerzas de su carácter, es, en este corto día de sol y escarcha, echarse a dormir antes de que anochezca. Con este sentimiento del esplendor de nuestra experiencia y de su terrible brevedad, haciendo acopio de todo nuestro ser en un esfuerzo desesperado por ver y palpar, a duras penas tendremos tiempo para teorizar acerca de lo que vemos y palpamos.
Lo que debemos hacer es mantener una curiosidad constante, examinando nuevas opiniones y cortejando nuevas impresiones, resistiéndonos a caer en la fácil ortodoxia de Comte, Hegel o alguno de nuestros filósofos. Las teorías o ideas filosóficas, como puntos de vista o instrumentos críticos, pueden ayudarnos a recolectar lo que, de otro modo, nos pasaría inadvertido. "La filosofía es el microscopio del pensamiento". La teoría, idea o sistema que nos obligue a sacrificar cualquier parte de esta experiencia en razón de algún interés en el que no podemos penetrar, o por alguna teoría abstracta con la que no nos identificamos o, simplemente, por respetar lo convencional, carece de verdadero poder sobre nosotros.

Walter Pater, *The Renaissance*. Londres, 1888.(Citado en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 830).



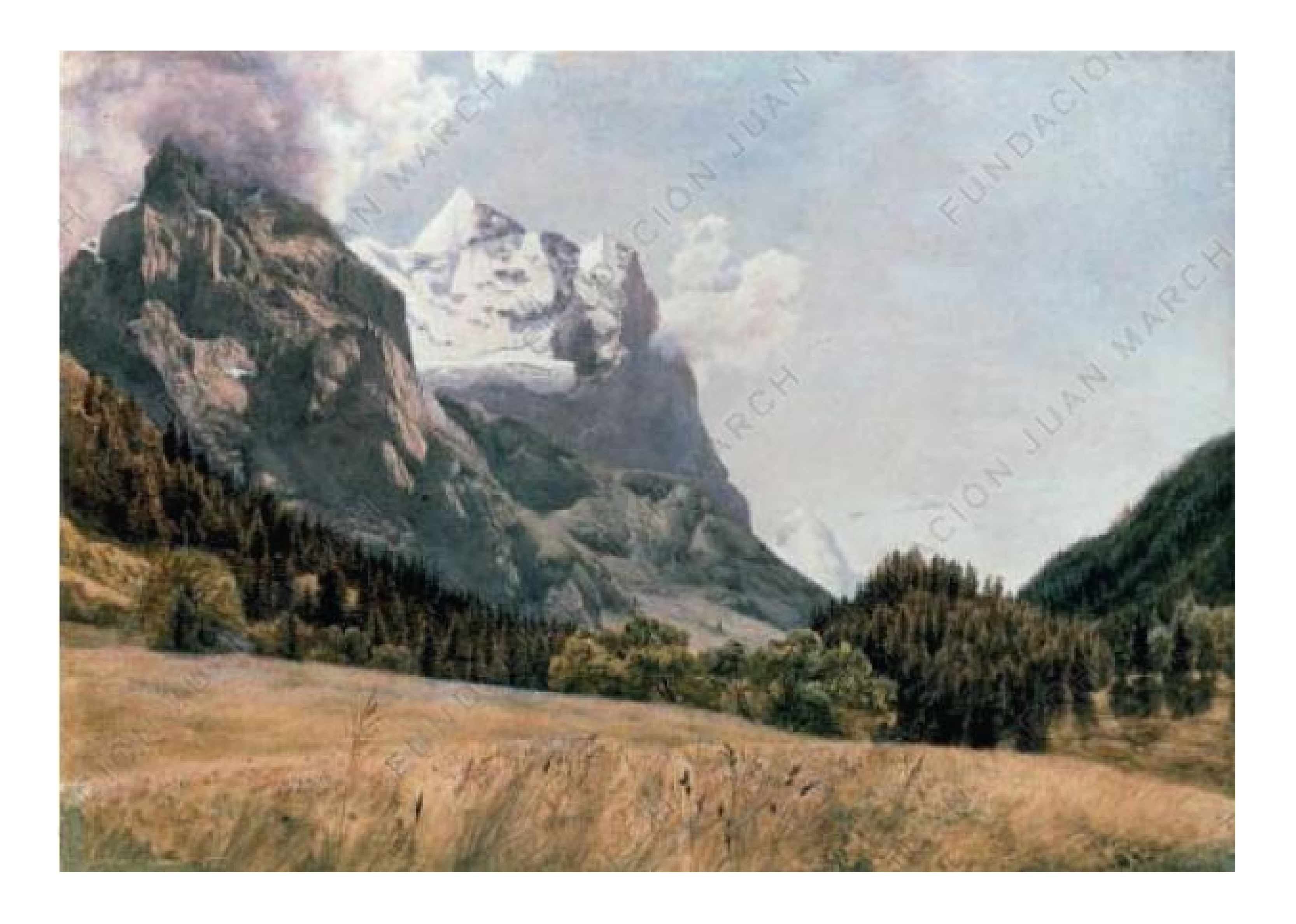
90 DAVID ROBERTS
(Stockbridge, Edimburgo, 1796 -Londres, 1864)

The Inauguration of the Great Exhibition: 1 May 1851
[La inauguración de la Gran Exposición, 1 mayo 1851], 1854

Óleo sobre lienzo, 86,4 x 152,4 cm
Prestado por Her Majesty Queen Elizabeth II

La *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* [Gran Exposición de los avances de la industria de todas las naciones] tuvo lugar en Hyde Park, Londres, entre mayo y octubre de 1851. Fue la primera de las grandes "ferias mundiales" de arte, cultura e industria del siglo XIX. Organizada por el príncipe Alberto y el inventor, educador y funcionario Henry Cole, se alojó en un enorme edificio de cristal, el Cristal Palace, diseñado por el paisajista y arquitecto Joseph Paxton. Como se puede apreciar en este cuadro, el Palacio de Cristal se construyó en torno a varios árboles del parque. Esta vista del día de la inauguración muestra el transepto del edificio en dirección norte, con una fuente de cristal en el medio. Bajo el baldaquino central se distingue a los integrantes de la representación real. El príncipe Alberto, presidente de los comisarios regios, lee el informe de los comisarios a la reina, que permanece de pie entre sus dos hijos mayores, el príncipe de Gales, que lleva el traje escocés, y la princesa real. A la inauguración asistieron veinticinco mil personas y en total la exposición recibió seis millones de visitantes.

David Roberts fue un artista escocés famoso por sus pinturas "orientalistas". Su primera ocupación fue como diseñador de decorados, y en Londres trabajó en los populares panoramas y dioramas. En la década de 1830 viajó por España y el norte de África, y publicó litografías de paisajes y arquitecturas. Sus viajes por Egipto y Oriente Medio entre 1838 y 1840 le inspiraron las obras que le hicieron más famoso.



91 JOHN BRETT
(Reigate, Surrey, 1831-Londres, 1902)

The Wetterhorn, Wellhorn and Eiger, Switzerland
[Wetterhorn, Wellhorn y Eiger, Suiza], 1856

Acuarela sobre papel, 256 x 361 mm
Colección Kevin Prosser QC

Esta vista alpina está tomada desde la aldea de Gschwandtenmaad, al pie del glaciar Rosenlaui, pintado por Brett ese mismo año. Mirando hacia el suroeste, Brett representa los flancos noroestes de las cumbres del Wellhorn y Wetterhorn y, en la distancia, el monte Eiger sobre el paso Grosse Scheidegg, que se extiende hasta Grindelwald. Brett pintó esta acuarela en su primer viaje a Suiza, en el verano de 1856, inspirado por la lectura del cuarto volumen (1854) de *Modern Painters*, del crítico John Ruskin, en el que insistía en la importancia de trabajar directamente del natural. En estas montañas conoció al paisajista prerrafaelita John William Inchbold, y después de verle trabajar escribió:

> Enseguida vi que yo no había trabajado en mi vida, sino que había perdido el tiempo tontamente; a partir de entonces traté de pintar de un modo razonable todo lo que veía.
>
> (Citado en Allen Staley y Christopher Newall, *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature* [cat. expo.]. Londres: Tate Britain, 2004, p. 151).

En la década de 1850, el montañismo alpino se había hecho muy popular en Gran Bretaña y fue un alpinista inglés, Alfred Wills, el primero que ascendió el Wetterhorn, en 1854. Es posible que también el libro de Wills, *Wandering Among the High Alps* [Caminando entre las alturas de los Alpes], publicado en 1856, fuera un estímulo para Brett. El suizo Louis Agassiz, pionero de los estudios de glaciares y profesor de Geología en la Universidad de Harvard, elogió con entusiasmo las dos obras de Brett que representan el glaciar junto a las dos cumbres, expuestas en el Ateneo de Boston en 1858.

John Brett ingresó en la Royal Academy Schools en 1853 y muy pronto secundó las ideas de John Ruskin y los prerrafaelitas de "fidelidad a la naturaleza" y consideración de los aspectos morales del arte. Entre sus variados intereses se incluían la astronomía y la geología y era propietario de una gran goleta llamada *Viking* [Vikinga]. Con frecuencia pintó paisajes de Suiza e Italia, así como de las costas de Inglaterra, Gales y las islas del Canal de la Mancha.

92 WILLIAM HOLMAN HUNT
(Londres, 1827-1910)

The Festival of St Swithin (The Dovecot)
[El festival de san Swithin (el palomar)], 1866-75

Óleo sobre lienzo, 73 x 91 cm
The Ashmolean Museum, Oxford
Donado por Thomas Combe, 1893

Este cuadro se empezó a pintar en 1865 como un boceto que debía concluir la hermana del artista, Emily, que en ese momento vivía con su hermano en Kensington, Londres. Hunt compró el palomar y las palomas, y las instaló en el jardín, de modo que pudieran verse desde una ventana trasera. Emily abandonó la tarea y fue Hunt quien remató el trabajo, que resultó, a su juicio, el mejor acabado y más minucioso que había hecho nunca. Las plumas de las aves están pintadas con una sorprendente verosimilitud, muy conforme a la insistencia prerrafaelita en el estudio minucioso de la naturaleza. El festival de san Swithin, llamado así por un santo anglosajón, alude a una superstición que establece que, si llueve el quince de julio, sobrevendrán cuarenta días más de agua. Hunt esperó con impaciencia las condiciones meteorológicas propicias que le permitieran pintar del natural y captar los efectos de la lluvia. Él mismo diseñó el marco, en el estilo característico de la época de Jacobo I, con sus precisas hojas y flores bañadas en oro.

William Hunt fue uno de los miembros fundadores de la Hermandad Prerrafaelita, que fundó en 1848 junto con John Everett Millais [CAT. 93, 94, 109] y Dante Gabriel Rossetti [CAT. 101]. Desde un punto de vista religioso, era el más devoto del grupo, y mantuvo siempre los ideales de "fidelidad a la naturaleza", simbolismo complejo y temática de fuerte contenido moral. En la década de 1850 viajó a Tierra Santa con la intención de reunir material para una serie de cuadros religiosos, y más tarde se construyó una casa en Jerusalén. Es autor de numerosos escritos sobre arte, que intentaban dar a conocer su obra y sus ideas a un amplio público. Al final de su vida la pérdida de visión le obligó a abandonar la pintura. Su "apología" *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Londres y Nueva York: Macmillan, 1905, 2 vol.) es una importante fuente para el estudio de este movimiento.







93-94 JOHN EVERETT MILLAIS
(Southampton, 1829-Londres, 1896)

My First Sermon [Mi primer sermón], 1863
Óleo sobre lienzo, 92,7 x 72,4
Guildhall Art Gallery, City of London, Londres

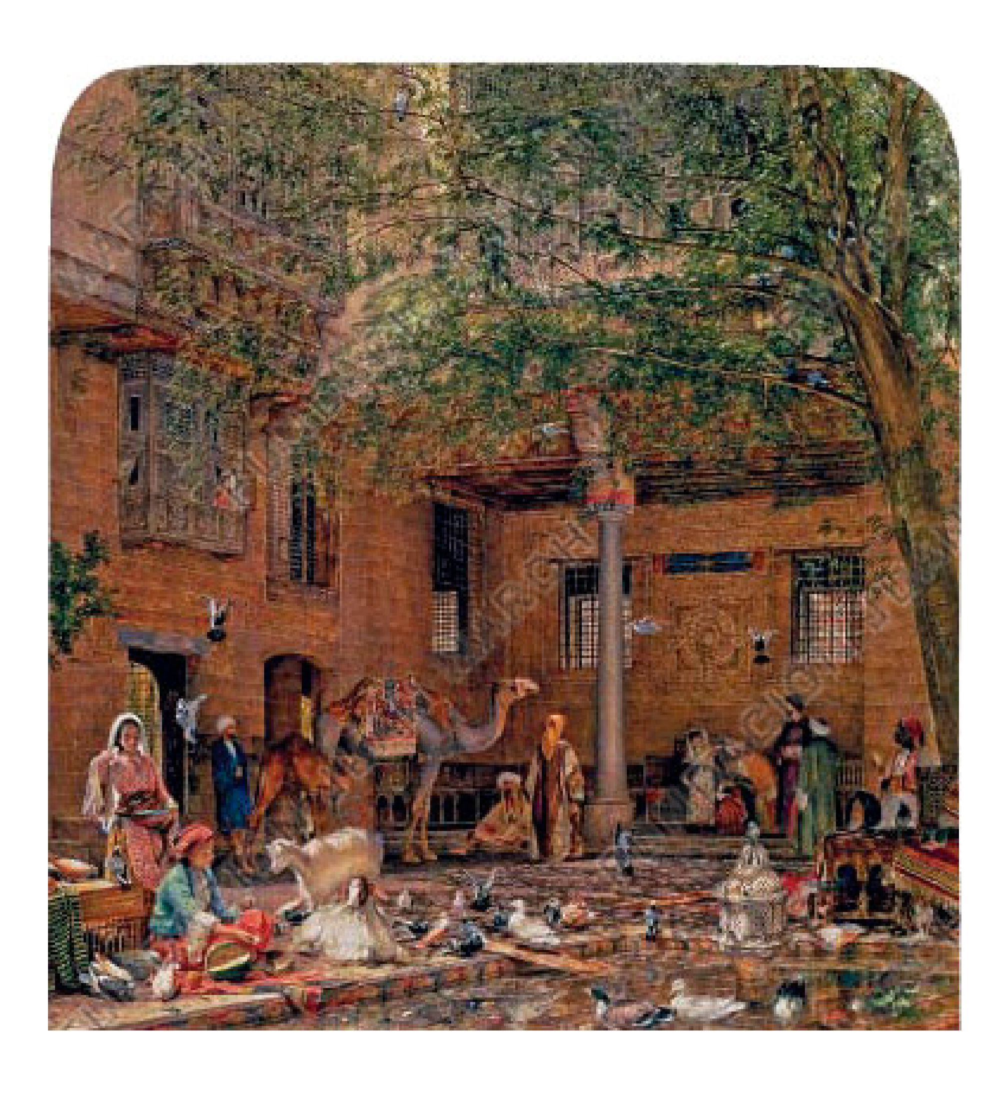
My Second Sermon [Mi segundo sermón], 1864
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 71,1 cm
Guildhall Art Gallery, City of London, Londres

Estas dos obras se encuentran entre las primeras de Millais, probablemente el pintor más popular en la Gran Bretaña de finales de la época victoriana. La revista *Art Journal* describió la impresión causada por la exposición de *My First Sermon* en la Royal Academy:

> No hay nada más deliciosamente simple o más absolutamente artístico que el rostro, la actitud y el vestido de esta niñita sentada en el banco de una iglesia, con los ojos clavados en el predicador y su mente infantil pendiente de cada una de sus palabras. Señalando este cuadro, el arzobispo de Canterbury [...] dijo que nuestros corazones deberían ensancharse y deberíamos sentirnos más felices ante la conmovedora representación de la alegría, la inocencia y [...] la devoción de la infancia.
>
> (*The Art Journal*, Londres, 1863, p. 109).

Se desconoce si un año después hizo algún comentario acerca de la segunda pintura, bastante menos piadosa. La modelo era su hija de seis años, Effie, una de sus ocho hijos. Sus imágenes de niños provocaron en la Royal Academy lo que durante las dos décadas siguientes se conoció como una intensa "enfermedad infantil", de enternecedoras pinturas de niños de corta edad. Millais había contratado como marchante a la famosa firma Agnew's, y empezó a pintar obras destinadas al mercado del arte con la intención de venderlas a precios elevados. Las estampas que reproducían sus pinturas lograron que su obra se hiciera muy famosa por toda Gran Bretaña.

John Everett Millais fue un niño prodigio que ingresó en la Royal Academy Schools a la edad de once años. Junto con Dante Gabriel Rossetti [CAT. 101] y William Holman Hunt [CAT. 92] fundó la rebelde Hermandad Prerrafaelita, y fue un pionero del movimiento simbolista. Conoció al crítico John Ruskin [CAT. 75] y se enamoró de su mujer, con la que se casaría en 1855, tras el divorcio de la pareja. Millais alcanzó un éxito enorme y fue una destacada figura del mundo del arte; nombrado baronet hereditario en 1885, en 1896 fue elegido presidente de la Royal Academy. A su muerte, ese mismo año, sus ingresos anuales eran de treinta mil libras.



95 JOHN FREDERICK LEWIS

(Londres, 1805- Walton-on-Thames, Surrey, 1876)

Study for *The Courtyard of the Coptic Patriarch's House in Cairo* [Estudio para El patio de la casa del patriarca copto en El Cairo], c 1864

Óleo sobre madera, 36,8 x 35,6 cm
Tate: Adquirido en 1900

Se trata de una vista de la casa del líder de la iglesia cristiana ortodoxa de Egipto (el término "copto", derivado del griego, significa 'egipcio'), que aparece al fondo, sentado, coronado con un amplio turbante y dictando una carta con destino a un monasterio en el desierto. El resto de la composición es un ajetreado mundo de gente, aves y animales alrededor de un estanque en un patio iluminado desde arriba. Al igual que los prerrafaelitas —con quienes John Ruskin comparó al artista—, Lewis buscaba la precisión absoluta en los detalles y el color, creando en toda la superficie de la pintura un complejo efecto de luces y sombras. Pintó esta imagen partiendo de los numerosos dibujos que había hecho en El Cairo más de una década antes.

John Frederick Lewis fue el pintor británico "orientalista" más destacado de su época. Fruto de sus viajes por España a comienzos de la década de 1830 fueron innumerables acuarelas y dos libros de litografías de sus bocetos. En 1840 viajó por Grecia y el Levante mediterráneo, y en 1841 se estableció en El Cairo, donde permaneció diez años, viviendo entre los pueblos indígenas del distrito de Ezbekiya, en aquella época un hecho extraordinario tratándose de un occidental. Su *The Hhareem* [El harén], de 1850, cosechó enorme éxito en Londres. Lewis dedicó el resto de la década a pintar acuarelas de temas egipcios, a las que daba un acabado muy fino. Después volvería a la pintura al óleo, que no abandonaría hasta el final de su vida.

96 FREDERIC LEIGHTON
(Scarborough, 1830-Londres, 1896)

Electra at the Tomb of Agamemnon
[Electra en la tumba de Agamenón], c 1868-69

Óleo sobre lienzo, 150 x 75,5 cm
Ferens Art Gallery, Hull Museums

Este óleo representa a Electra, de pie, lamentándose ante la tumba de su padre Agamenón, rey de Argos, asesinado por su madre, Clitemnestra, y su amante Egisto. Jura vengar su muerte y recuperar el trono para su hermano Orestes. Se aproxima el encuentro con Orestes, que también acude para rendir honras fúnebres a su padre, momento en el que planearán el asesinato de Clitemnestra. En la base de la columna acanalada que sostiene el ábaco de la entrada está la vasija empleada para las libaciones en honor a Agamenón. El tema está extraído de *Las portadoras de libaciones*, segunda parte de la trilogía de Esquilo *La Orestíada*, representada por primera vez en Atenas en el año 458 a. C.

Cuando el cuadro se expuso en la Royal Academy en 1869, muchos lo consideraron un presagio de una nueva tendencia clasicista en el arte británico. Tras años de influencia prerrafaelita, la pintura se estaba generalizando y haciendo menos minuciosa, y vieron en Leighton una de las figuras principales de esta nueva dirección. *The Art Journal* observó:

> El idealismo y el realismo, el romanticismo y el naturalismo están extrañamente entremezclados en ciertas nuevas fases de la escuela inglesa; a estas características se podrían añadir síntomas del creciente influjo de estilos procedentes de Europa, junto con una tendencia a la intensidad de los sentimientos y a una persistente rapsodia de color (1869, p. 199).

Frederic Leighton, un artista que había viajado mucho y estaba bien relacionado, había sido nombrado miembro de la Royal Academy en 1868, formó parte del Comité de Presentación de la exposición de 1869 y aprovechó su posición para presentar a jóvenes artistas clasicistas como Albert Moore y George Frederic Watts.

97 EDWARD COLEY BURNE-JONES
(Birmingham, 1833-Londres, 1898)

Danae and the Brazen Tower
[Danae y la torre Brazen], c 1872

Óleo sobre tabla, 38 x 19 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Donación de F. J. Nettlefold, 1948

Danae era hija de Acrisio, rey de Argos, y su esposa la reina Eurídice. Acrisio deseaba un heredero varón y consultó a un oráculo, que vaticinó su muerte a manos del hijo de su hija. Acrisio entonces mandó construir una torre de bronce, donde encerró a Danae. Durante su cautividad, Zeus se presentó ante ella en forma de lluvia de oro y la fecundó: el hijo que nació fue Perseo. Acrisio arrojó a su hija y a su nieto al mar dentro de un cofre de madera; fueron arrastrados hasta la isla de Sérifos, donde Perseo fue criado por Dictis, hermano del rey Polidectes. Tras diversas peripecias, en las que mata a Medusa y rescata a Andrómeda, Perseo descubre la profecía del oráculo y, con la esperanza de evitar su destino, en lugar de dirigirse a su casa de Argos acude a los juegos de Larisa. Por casualidad, Acrisio estaba allí y Perseo lo mata accidentalmente al lanzar un disco. En esta pintura, Burne-Jones muestra a la inquieta Danae observando a los soldados del rey levantar la torre, una construcción de influencia italiana inspirada en la pasión del pintor por la localidad de San Gimignano, en la Toscana.

La modelo para esta pintura de Danae fue una artista griega, belleza de la alta sociedad, Marie Spartali, amiga de la amante del artista, Maria Zambaco. Burne-Jones tal vez esté aludiendo a la resistencia de Marie a casarse con alguien de la comunidad empresarial griega de Londres, ya que finalmente se casó con el crítico de arte norteamericano William J. Stillman.

Edward Coley Burne-Jones se educó en el Exeter College, Oxford, donde conoció al diseñador y escritor William Morris [cf. CAT. 119]. Estudió arte bajo la batuta de Dante Gabriel Rossetti y, en 1861, fue miembro fundador de la empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co., para la que diseñó gran cantidad de vidrieras. Su obra apenas era conocida hasta que en 1877 se expuso en la Grosvenor Gallery, haciéndose desde entonces muy popular e influyendo en artistas de toda Europa.

Burne-Jones realizó también más de cien dibujos para otra obra de Morris, *The Earthly Paradise* [El paraíso terrenal] (1868-70), aunque no se emplearan como ilustraciones. El libro estaba basado en los relatos *Hypnerotomachia Poliphili* [El sueño de Polífilo] (1499) de Francesco Colonna, que narra las andanzas del infeliz enamorado Polífilo en busca de Polia. Las xilografías del libro de Colonna sirvieron de fuente de inspiración a más de treinta pinturas de Burne-Jones.

98 GEORGE FREDERIC WATTS
(Londres, 1817-Compton, Surrey, 1904)

Daphne [Dafne], 1872

Óleo sobre lienzo, 188 x 61 cm
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Dafne, hija del dios río Peneo, era una ninfa de la mitología griega cuya historia volvieron a relatar posteriormente los poetas latinos, en particular Ovidio en sus *Metamorfosis*. Insultado por Apolo, Eros, dios del amor, disparó dos flechas, una con punta de oro y la otra con punta de plomo. La flecha bañada en oro provocaba una lujuria insaciable, mientras que la otra generaba aversión a la pasión. La primera alcanzó a Apolo y la segunda a Dafne. Apolo, desesperado por su amor no correspondido, perseguía sin descanso a Dafne, que, hastiada de la persecución, pidió ayuda a Peneo. Este la convirtió en un laurel: sus piernas echaron raíces y sus brazos se transformaron en ramas. Todavía enamorado, Apolo adornó su cabeza con hojas del árbol. En este misterioso desnudo de Watts, Dafne, con la cabeza inclinada hacia la derecha y la pierna izquierda flexionada, alza el brazo derecho por encima de su cabeza como si fuera a fundirse con el laurel que hay detrás de ella. La pintura alcanzó la enorme cantidad de ochocientas guineas en 1872.

George Frederick Watts era pintor y escultor, y se especializó en figuras idealizadas y alegóricas. Sus obras más famosas representan a mitos clásicos como Dafne y Psique o personifican emociones como la Esperanza y el Amor. Convencido de que el arte impulsaba el crecimiento social y espiritual de la humanidad, pretendía que se integrara en la arquitectura contemporánea en forma de grandes ciclos simbólicos en edificios públicos. A su proyecto —que no pudo llevar a cabo— para representar el progreso del cosmos lo llamó *The House of Life* [La casa de la vida].

101 DANTE GABRIEL ROSSETTI
(Londres, 1828-Birchington-on-Sea, Kent, 1882)

Proserpine [Proserpina], 1878

Acuarela con gouache sobre papel montado en madera, 77,5 x 37,5 cm
Colección privada c/o Christies

La diosa Perséfone (Proserpina para los romanos) era hija de Deméter (Ceres), diosa de la primavera y la naturaleza y Zeus (Júpiter). El *Himno a Deméter* de Homero relata que Perséfone fue raptada por Hades (Plutón), hermano de Zeus, y transportada al inframundo. Deméter sale en busca de su hija, abandonando sus funciones de siembra y recolección de las cosechas. Zeus pidió a Hermes que intercediera ante Hades para que liberara a Perséfone; antes de poner en libertad a Perséfone, Hades le hizo comer los granos de una granada —el alimento de los muertos—, de forma que, aunque abandonara el inframundo, siempre habría de regresar. La vuelta de Perséfone trajo consigo la primavera, pero su regreso al reino de Hades seis meses después anunciaba el otoño y el final de la cosecha. Como reina del inframundo, también era la diosa a la que todos los mortales quedarían sometidos. Rossetti representó este tema por primera vez en la década de 1870 durante una crisis nerviosa y escribió al respecto un soneto en italiano, que aparece en el "cartellino" de la esquina superior derecha, en el que explica al coleccionista William Turner:

> Perséfone aparece en un sombrío pasillo de su palacio con el fruto fatal en la mano. A su paso, un destello procedente de una entrada abierta súbitamente alcanza la pared que hay a su espalda y recibe, por un momento, la luz del supramundo; sumergida en sus pensamientos, mira furtivamente hacia allí. El incensario se halla junto a ella como si fuera el atributo de una diosa. Al fondo, la rama de hiedra (un apéndice decorativo del soneto inscrito en el rótulo) puede interpretarse como símbolo de un recuerdo persistente.
>
> (Citado en William E. Fredeman (ed.) *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti - The Last Decade, 1873-1882*. Vol. VII, 1875-1877. Cambridge: D.S. Brewer, 2008, p. 477).

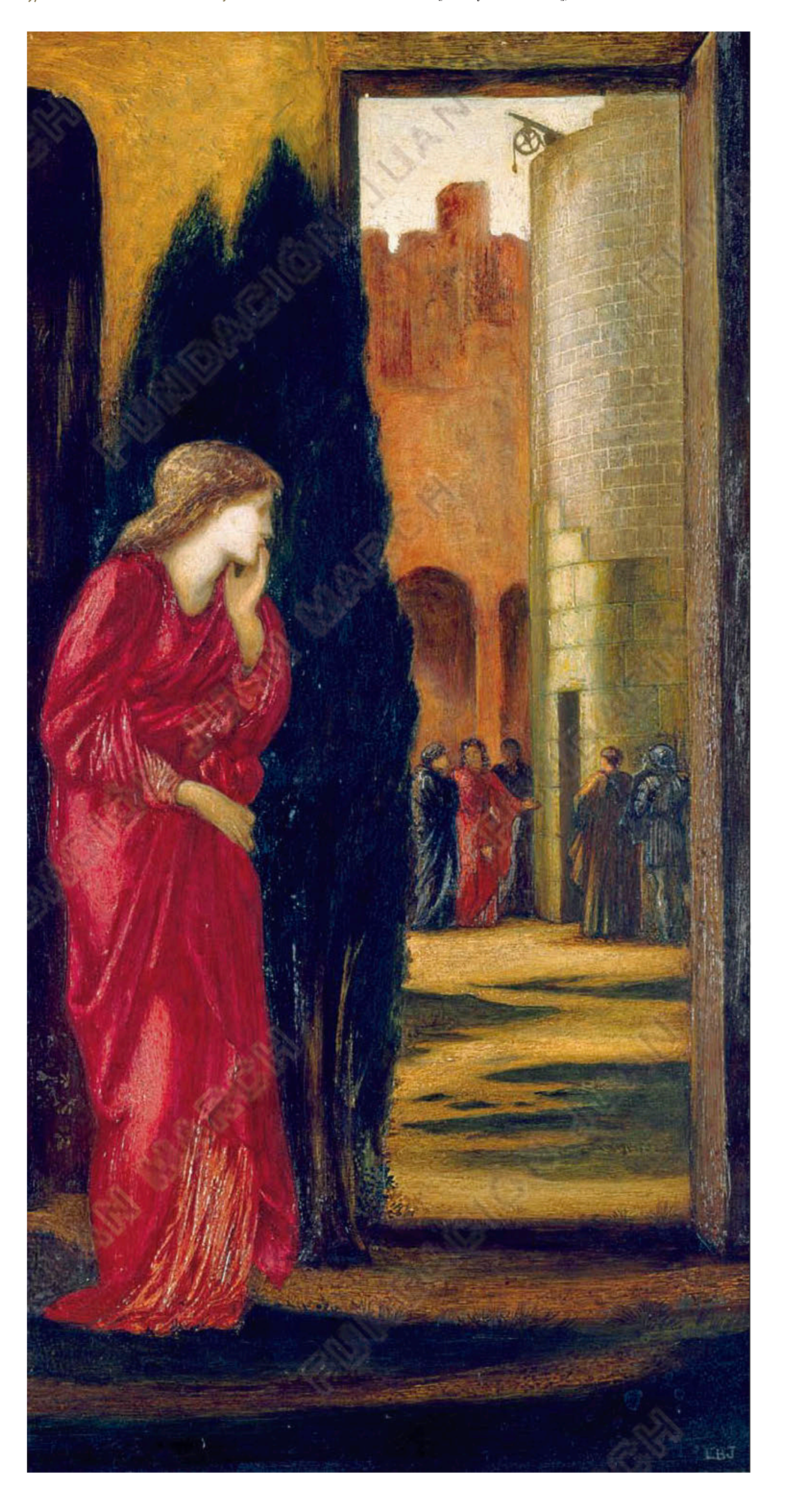
De esta imagen, que el artista consideraba su obra más hermosa, se pintaron muchas versiones, y sin duda alude a la relación compleja y frustrada que el pintor mantenía con Jane, la mujer de su amigo y colaborador William Morris. Esta importante acuarela, que lleva el marco original con la traducción inglesa del soneto italiano, se pintó para el coleccionista y editor Frederick Startridge Ellis, que pagó 250 guineas por ella.

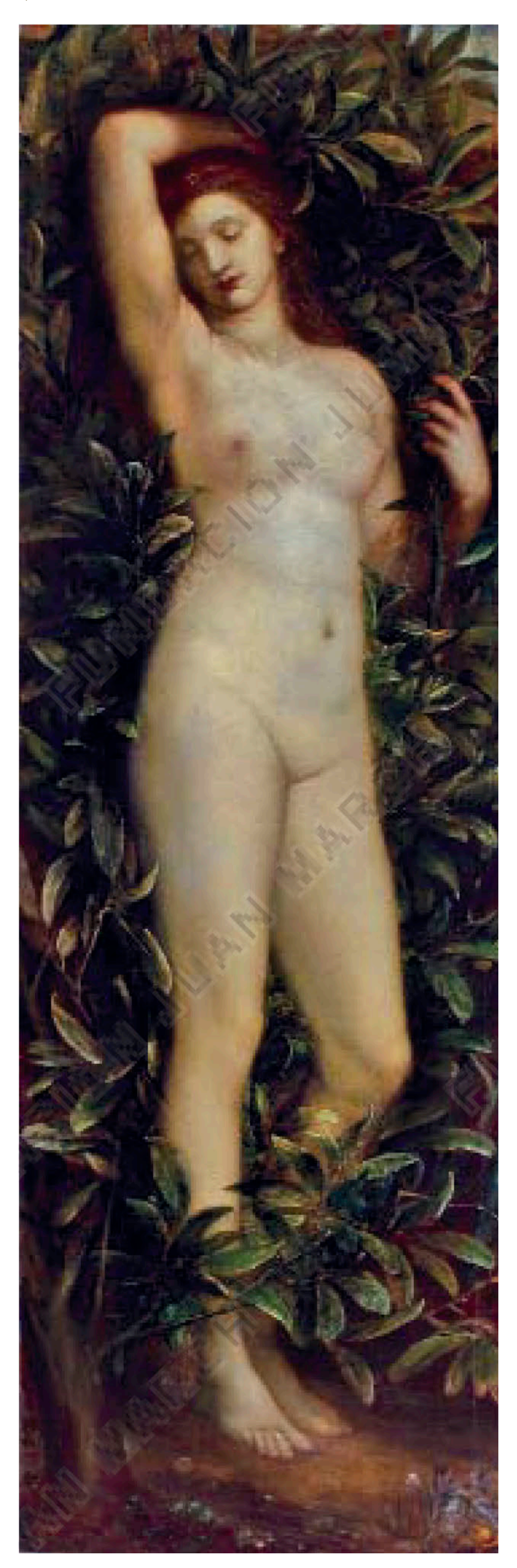
Rossetti nació en Londres y era de padres italianos; en 1848, mientras estudiaba en la Royal Academy Schools, fundó la Hermandad Prerrafaelita y se convirtió en su líder. Fue un importante poeta y traductor, así como un gran artista que ejerció enorme influencia en el diseñador William Morris, del movimiento Arts and Crafts. Al igual que en esta acuarela, la mayor parte de los temas que abordó en su obra estaban inspirados en sus intensas relaciones sexuales y emocionales. Poco antes de su muerte en 1882, Rossetti, solitario y adicto al cloral, completó una última versión de *Proserpina*. En 1883 la Royal Academy celebró una exposición en su honor que consagró su reputación.

 Electra at the Tomb of Agamemnon [Electra en la tumba de Agamenón], c 1868-69



 Danae and the Brazen Tower [Danae y la torre Brazen], c 1872



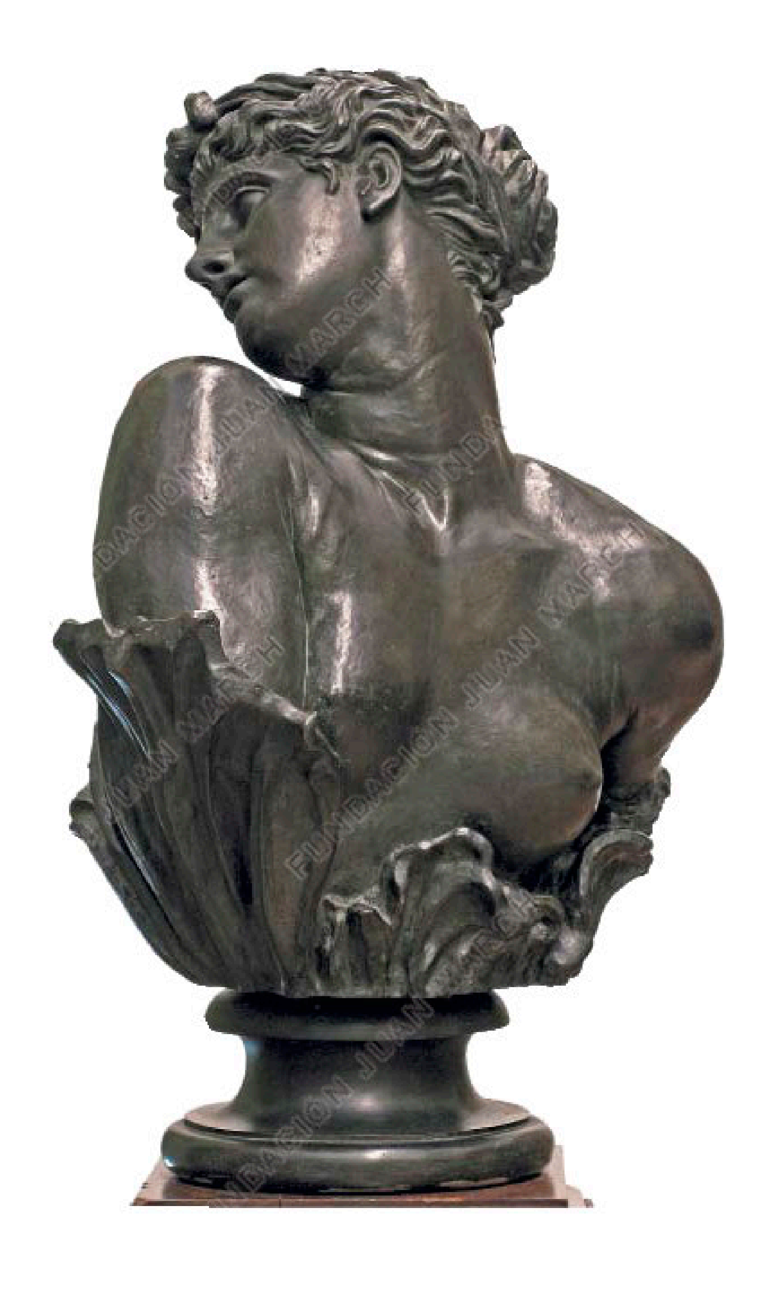




99 GEORGE FREDERIC WATTS
(Londres, 1817-Compton, Surrey, 1904)

Clytie [Clitia], 1868-81

Bronce, 87 x 57 x 38 cm
Watts Gallery, Compton



Se trata de la primera escultura de bulto redondo a tamaño natural de este artista, realizada originalmente en arcilla y después en mármol, versión que causó gran sensación cuando fue expuesta en la Royal Academy en 1868. Otra versión de este bronce se incluyó en la importante retrospectiva del artista celebrada en la Grosvenor Gallery, Londres, en 1881-82. Se hicieron varios moldes en escayola, y uno de ellos fue regalado por Watts al novelista George Eliot en 1870. La mujer del escultor, Mary, realizó varios moldes de esta escultura en terracota en el taller de cerámica que había instalado en su casa de Compton, Surrey. *Clytie*, el único tema escultural que Watts expuso en vida, es una obra muy original por su realismo anatómico y su sentido del movimiento, y se le atribuye el haber sentado los cimientos del movimiento “nueva escultura”, vinculado a Alfred Gilbert [CAT. 102]. El tema procede de las *Metamorfosis* de Ovidio, que narra cómo Clitia, abandonada por su amante Apolo y enterrada viva, se transforma en un girasol, que sigue el recorrido del sol en el cielo. Watts muestra el follaje que crece trepando alrededor de sus fuertes brazos, hacia los hombros y el cuello torcido, sugiriendo una creencia en el instinto humano, doloroso pero abrumador, de seguir la luz espiritual. De hecho, para la robusta musculatura de esta escultura, así como para la de una pintura íntimamente relacionada con ella —e igualmente en la Watts Gallery—, se basó en estudios del popular modelo de artistas italiano Angelo Colarossi.

102 ALFRED GILBERT
(Londres, 1854-1934)

The Kiss of Victory [El beso de la Victoria], vaciado posterior a 1879

Bronce, 58 cm de altura
Fine Art Society and Robert Bowman Gallery, Londres

Este bronce fundido de una escultura original en mármol muestra a un legionario romano en el momento de su muerte, abrazado por el genio alado de la Victoria. La imagen deriva en parte de *Cupid and Psyche* [Cupido y Psique] (1787-93), de Antonio Canova, que se encuentra en el Louvre, y pudo haberse realizado en memoria del hermano del artista, muerto poco antes. El boceto para la escultura lo hizo Gilbert en la École des Beaux-Arts de París, una ciudad en la que abundan imágenes que antropomorfizan seres espirituales, un tipo de imaginería particularmente popular en Francia. Sin embargo, este boceto —encargo de su amigo y mecenas Somerset Beaumont— lo hizo a pequeña escala, pensando que la escultura se expondría en una sala de estar y no en un espacio abierto. La obra presenta un tono casi erótico, algo muy típico de su arte. Débil y vulnerable, el soldado parece desvanecerse en brazos de la Victoria. El original en mármol se esculpió en el estudio de Gilbert en Roma. Lady Paget, la esposa alemana del embajador británico en Roma, después de ver al artista trabajando en su gran modelo de arcilla, escribiría:

> Me senté en una caja de embalaje, entre los gatos y las palomas… y empecé con mis críticas; él, al mismo tiempo e implacablemente, iba eliminando las partes indicadas. Tres horas después, había junto a él un enorme montón de arcilla…
>
> (Walburga Paget, *Embassies of Other Days*. Londres: Hutchinson, 1923, vol. II, pp. 313-14).

Alfred Gilbert se formó con el escultor Joseph Edgar Boehm y en la Royal Academy Schools. Trabajó también en París y Roma y se convirtió en el escultor británico más importante de la década de 1880, época en la que recibió numerosos encargos para realizar sus complejas obras mitológicas y simbólicas. Se le conoce sobre todo por la estatua de *Eros* de Piccadilly Circus, en Londres, un monumento dedicado a un defensor de reformas sociales, el séptimo conde de Shaftesbury. En 1900 es nombrado profesor de Escultura en la Royal Academy, puesto del que dimitiría en 1908, tras protagonizar un escándalo. En 1903 se estableció en Brujas, Bélgica.



100 JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER

(Lowell, Massachusetts, 1834-Londres, 1903)

Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Light
[Nocturno: azul y plata- luz de Cremorne], 1872

Óleo sobre lienzo, 50,2 x 74,3 cm
Tate: Legado por Arthur Studd 1919

Whistler escogió una vista de Londres desde el puente de Battersea, sobre el Támesis, hacia el oeste; a la izquierda, la zona industrial de Battersea; a la derecha, los jardines Cremorne de Chelsea, con sus centelleantes luces naranjas. El artista prefería el Támesis de noche, y para dibujar una vista a menudo cogía un bote de remos al atardecer y permanecía hasta la madrugada. Después pintaba de memoria en su estudio, diluyendo sus pinturas con copal, aguarrás y aceite de linaza, para crear lo que llamaba una "salsa". Este *Nocturne* fue pintado sobre un lienzo con una composición figurativa, que el artista lijó y cubrió con un fondo gris rosáceo. Después aplicó su "salsa" en capas finas, transparentes. El alto horizonte, la tonalidad reducida y el río prácticamente desierto confieren a la obra una apariencia casi abstracta. El título *Nocturne* lo empleó en muchas de sus pinturas y sugiere tanto el momento del día como una forma musical, lo que acentúa la atmósfera y la resonancia emocional de los cuadros. La fascinación de Whistler por el arte japonés se aprecia en las pinceladas caligráficas con las que representa los juncos y el bote del primer plano, en su característica firma con el logo de mariposa a la derecha y en el dibujo de la escama en el marco.

Su esteticismo extremo hirió la sensibilidad de muchos, hasta el punto de llevarle a denunciar al crítico John Ruskin ante los tribunales en 1878 (p. 34).





103 ATKINSON GRIMSHAW
(Leeds, 1836-93)

Shipping on the Clyde [Barcos en el río Clyde], 1881

Óleo sobre tabla, 30,5 x 51 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen Bornemisza, Madrid

Situada a orillas del río Clyde, Glasgow era el principal centro de construcción naval y puerto de Escocia, desde donde se exportaban e importaban mercancías de todo el mundo. En la primera mitad del siglo XIX su población se multiplicó por seis, llegando a rozar el medio millón de habitantes. En esta obra, Grimshaw capta la misteriosa atmósfera nocturna del muelle húmedo y curvo, por el que varias figuras caminan bajo la lluvia junto a los barcos, iluminados sus mástiles esqueléticos y los escaparates de las tiendas por el alumbrado a gas. A la izquierda, en primer plano, dos estibadores se calientan junto a una pequeña hoguera.

Atkinson Grimshaw nació en la ciudad industrial de Leeds, Yorkshire; hijo de un policía, con dieciséis años empezó a trabajar de oficinista en la empresa ferroviaria Great Northern Railway. En 1859 sus cuadros se vendían en las librerías locales, y en 1861 pudo dedicarse por entero a la pintura. En su obra se aprecia el impacto del naturalismo prerrafaelita y las ideas del crítico John Ruskin. En 1867, año en que se convirtió al catolicismo, pintó la primera de sus famosas escenas del pueblo de Whitby a la luz de la luna. Whitby era una pequeña localidad pesquera situada al norte de Yorkshire y por entonces frecuente destino turístico. Durante la década de 1870 se hizo muy famoso pintando grandes ciudades de Gran Bretaña, entre ellas Londres, Liverpool y Glasgow. En esta época conoció a James Abbott McNeill Whistler —ambos vivían en Chelsea, a orillas del Támesis, y se les conocía como "Jimmy" y "Grimmy"—, y los *Nocturnos* que pintaba Whistler ejercieron gran influencia en él. Aunque adoptó los mismos tonos cálidos de la pintura de Whistler, Grimshaw también utilizaba la fotografía y, para ayudarse en la composición, proyectaba los negativos sobre sus lienzos.

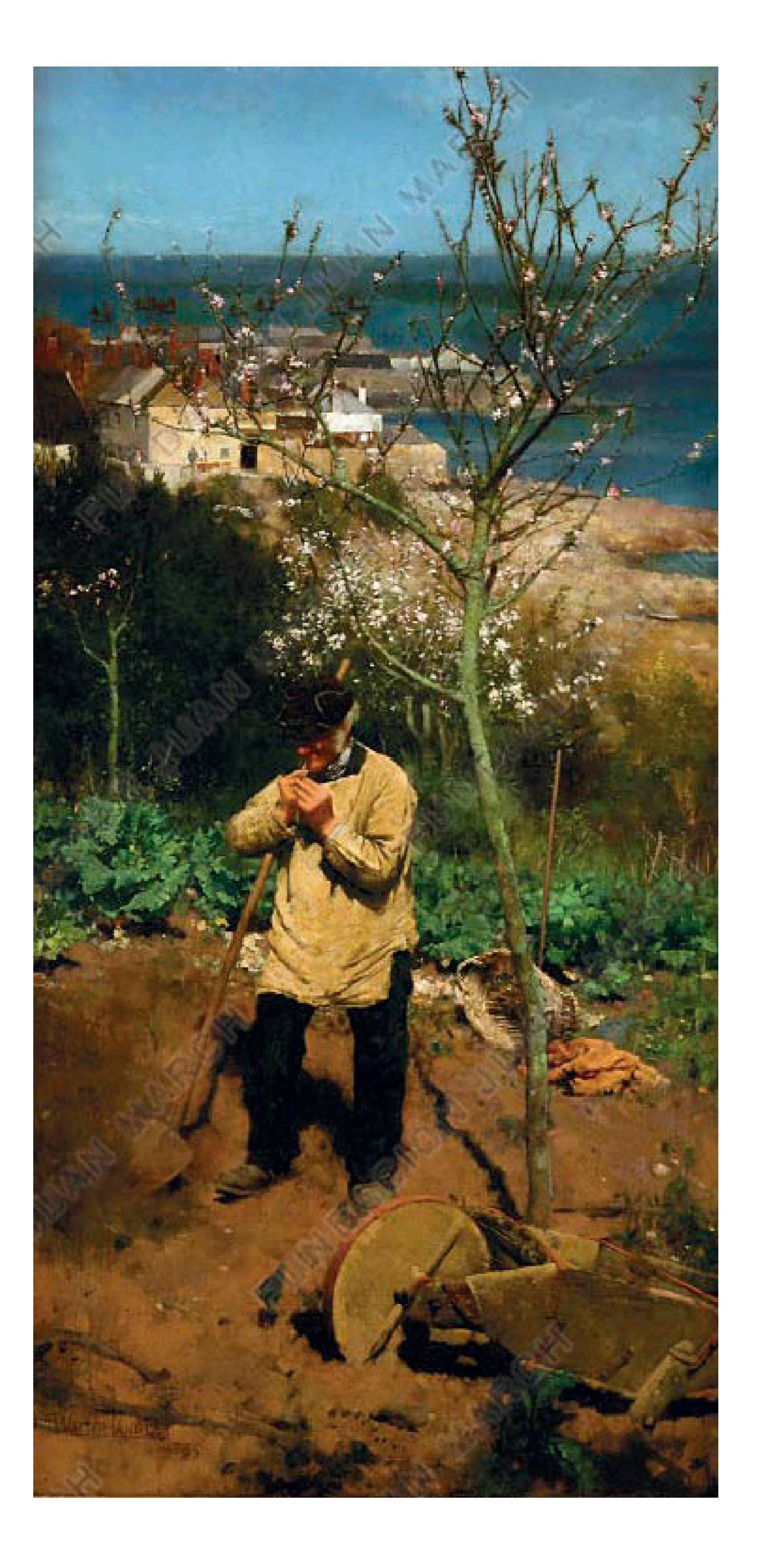
104 WALTER LANGLEY
(Birmingham, 1852-Penzance, Cornualles, 1922)

The Sunny South [El soleado sur], 1885

Óleo sobre lienzo, 122 x 61 cm
Penlee House Gallery & Museum, Penzance, Cornualles. Adquirido en 1997 con fondos de The Art Fund, Heritage Lottery Fund y The Friends of Penlee House

Un anciano se enciende un cigarrillo mientras descansa de su trabajo en el jardín en pendiente de una casa en Newlyn, un pueblo pesquero al sur de Cornualles. La vista está tomada desde Pembroke Lodge, donde vivía el artista, mirando hacia el viejo puerto y la bahía de Mount. A partir de la década de 1880, atraidos por la luz de Cornualles y siguiendo la moda de las colonias de artistas de la Bretaña —y a menudo también empleando la técnica del "pincel de punta cuadrada" del pintor realista francés Jules Bastien-Lepage—, muchos pintores se instalaron en Newlyn. Entre pintorescas casas rurales de piedra, calles adoquinadas, plazuelas y callejones se construyeron grandes estudios de cristal. Poco después, a comienzos del siglo XX, a medida que la tradicional industria pesquera disminuía, innumerables turistas siguieron a los artistas hasta Newlyn, atraídos por un clima algo más cálido, el paisaje marino y las viejas costumbres de la población local.

Walter Langley nació en Birmingham, donde fue aprendiz de un litógrafo antes de estudiar diseño en la South Kensington Schools de Londres. Tras visitar la Bretaña en 1881, fue el primer artista que, en 1882, se instaló en Newlyn, donde fundó la Newlyn School junto con Frank Bramley, Stanhope Forbes y otros. Influido por Bastien-Lepage, Langley fue sobre todo acuarelista y, como el resto de artistas de Newlyn, seguía los principios del trabajo al aire libre. Artista muy respetado, fue premiado con la Medalla de Oro en el Salón de París en 1889. De él habló con entusiasmo León Tolstoi en su polémico libro *¿Qué es el arte?* (1897).



105 EDWARD COLEY BURNE-JONES

(Birmingham, 1852-Penzance, Cornualles, 1922)

The Heart of the Rose [El corazón de la rosa], 1889

Óleo sobre lienzo, 96,5 x 131 cm
Colección privada c/o Christies

Un peregrino es conducido por Cupido, el alado dios del amor, al interior de un jardín cercado y secreto para que conozca al Amor, una bella joven con un vestido verde y con un rosal por trono. El tema procede del onírico poema medieval francés *Roman de la Rose*, que comenzó a escribir Guillaume de Lorris hacia 1237. Se atribuye a Geoffrey Chaucer una traducción al inglés con el título *The Romaunt of the Rose* que abarca aproximadamente un tercio del texto original. Burne-Jones y su amigo William Morris estaban obsesionados con la cultura medieval y con la obra de Chaucer [CAT. 119] desde su época de estudiantes de Oxford en la década de 1850. En 1860 Burne-Jones vio una versión del texto francés iluminada en el siglo XV que le inspiró enormemente. Como explicación a esta imagen, Morris escribió un cuarteto, que es una adaptación de la traducción de Chaucer:

> El final del relato contemplas;
> el amante al rosal se acerca,
> y toma la rama, y toma la rosa,
> ese amor por el que ansiadamente opta.
>
> (En May Morris, *William Morris: Artist, Writer, Socialist*. Oxford: Basil Blackwell, 1936, vol. 1, 543).

Este cuadro es uno de los tres que Burne-Jones pintó entre 1874 y 1892 basándose en esta historia. Las otras dos obras de la serie fueron *The Pilgrim at the Gate of Idleness* [El peregrino a la puerta de la ociosidad] (1874-84), que ahora está en el Museum of Art de Dallas, y *Love Leading the Pilgrim* [El amor conduciendo al peregrino] (1877-97), de la Tate Britain. Todas ellas se elaboraron, según diseño de Burne-Jones y Morris en 1872, para Rounton Grange, el nuevo hogar del industrial Lowthian Bell en Yorkshire. El tapiz de lino fue bordado por la mujer y la hija de este, que emplearon en el trabajo ocho años. Las pinturas, adquiridas por el coleccionista prerrafaelita William Connal, eran muy representativas de la obra de Burne-Jones y se expusieron en la retrospectiva más importante de su obra, la celebrada en la New Gallery de Londres en 1893.



106 FREDERIC LEIGHTON
(Scarborough, 1830-Londres, 1896)

Perseus on Pegasus Hastening to the Rescue of Andromeda
[Perseo sobre Pegaso apresurándose al rescate de Andromeda],
c 1895-96

Óleo sobre lienzo, 184 x 189 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester

En esta imagen, el héroe griego Perseo, legendario fundador de Micenas, vuela a lomos de su corcel Pegaso sobre un paisaje en parte propio del Egeo. En una mano, la cabeza de la Gorgona Medusa; con la otra se dispone a disparar una flecha al monstruo marino que tiene cautiva a Andrómeda. Los padres de esta, el rey Cefeo y la reina Casiopea de Etiopía, habían enfadado a Poseidón al afirmar que su hija era más bella que las Nereidas, una de las cuales era la esposa del dios del mar. Poseidón envía al monstruo para destrozar el reino de Cefeo, que, siguiendo el consejo de un oráculo, ofrece a su hija en sacrificio. Andrómeda es atada a una roca en el mar para que Ceto pueda devorarla. El tema —generalmente tomado del Libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio— siempre gozó de gran popularidad en el arte occidental, y para pintores victorianos como Leighton tenía el atractivo adicional de un indudable tema caballeresco. La ausencia del arco de Perseo evidencia que Leighton murió sin haber podido concluir su obra.

Frederic Leighton se formó en París, Florencia, Roma, Fráncfort y Londres, y viajó por Europa, norte de África y Oriente Medio. La composición del paisaje de esta pintura está basada en los estudios que realizó de Palestina, Donegal (Irlanda) y la costa de Asia Menor. Su fascinación por Oriente Medio se puede apreciar en el salón árabe que creó en su casa de Holland Park, en Londres, para el que empleó azulejos de Damasco de los siglos XVI y XVII. Leighton, presidente de la Royal Academy en 1878, fue el primer artista británico al que se le concedió el título de par, y su tumba se halla en la catedral de San Pablo de Londres.



107 JOHN SINGER SARGENT
(Florencia, 1856-Londres, 1925)

Ena and Betty, Daughters of Asher and Mrs Wertheimer
[Ena y Betty, hijas de Asher Wertheimer y su esposa], 1901

Óleo sobre lienzo, 185,4 x 130,8 cm
Tate: Donado por la viuda y familia de Asher Wertheimer en cumplimiento de sus deseos 1922

Las retratadas son las hijas mayores del marchante de arte judío Asher Wertheimer, que encargó numerosos retratos familiares a su amigo Sargent. La de la derecha es la vivaz y voluble Ena, una de las favoritas de Sargent, a la que volvió a retratar en 1905. Ambas hermanas están de pie en el salón principal de la casa de su padre en Connaught Place, en el centro de Londres y, en cierto modo, parecen recién llegadas a una fiesta elegante. La mano de Ena colocada justo debajo del pecho de Betty confiere a la pintura un aire atrevido, y los vestidos sensuales y sugerentes acentúan el aplomo y hedonismo que irradian las jóvenes. Están rodeadas por la colección de Maestros Antiguos de su padre, y junto a ellas hay una cómoda estilo Luis XV y un gran jarrón Kangxi. Es evidente que Sargent, de nacionalidad estadounidense, no se dejó llevar por el antisemitismo general al que acaudaladas familias judías como los Wertheimer se enfrentarían de modo habitual, y llegó a ser íntimo amigo de la familia.

Nacido en Florencia, John Sargent era hijo de un médico estadounidense. Recibió una educación cosmopolita y estudió pintura en París con Émile Auguste Carolus-Duran. Estuvo muy influido por la pintura de Diego Velázquez, así como por la de Edouard Manet y los impresionistas. Su retrato *Madame X*, cargado de erotismo, causó gran controversia cuando se expuso en el Salón de París en 1884. Al trasladarse a Inglaterra, se convirtió en el retratista más brillante y solicitado de la época.



108 ROGER FENTON (Bury, Lancashire, 1819-Londres, 1869)

Wounded Soldier, Crimean War [Soldado herido, Guerra de Crimea], c 1855

Fotografía (copia a la albumina), 215 x 167 mm
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Depósito de Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía

Fenton estudió clásicas y matemáticas en el University College, Londres, en la década de 1830. Después recibió clases de dibujo y, hacia finales de la década de 1840, comenzó a exponer sus obras en la Royal Academy. En 1851 empezó a interesarse por la fotografía, conoció a William Henry Fox Talbot y participó de cerca en el desarrollo de los inicios de la fotografía en Gran Bretaña. Realizó diferentes tipos de imágenes, desde retratos y naturalezas muertas hasta escenas urbanas, arquitecturas o paisajes. En 1854 fue nombrado fotógrafo del British Museum y fotografió las salas de escultura y las colecciones de historia natural. En 1855 viajó como fotógrafo oficial de guerra a Crimea, primer conflicto importante en el que Gran Bretaña participaba desde 1815. Tomó unas 360 imágenes y estuvo expuesto al fuego enemigo, pero no le interesaban tanto los aspectos heroicos de la guerra como sus aspectos más comunes y prosaicos. Sus fotografías constituyeron una revelación para los visitantes de la *Exhibition of the Photographic Pictures taken in the Crimea* [Exposición de las fotografías tomadas en Crimea], celebrada en la Gallery of the Water Colour Society, Pall Mall, Londres, en septiembre de 1855 y que itineraría por Gran Bretaña a lo largo de ocho meses.

109 JOHN EVERETT MILLAIS (Southampton, 1829-Londres, 1896)

The Crawley Family [La familia Crawley], en Anthony Trollope, *Framley Parsonage* [La parroquia de Framley]. Londres: Smith, Elder & Co., 1861, vol. 2, portada y frontispicio

Libro: 20 x 13,5 x 3 cm
The British Library, Londres

Desde los inicios de su carrera Millais estaba muy interesado en los temas literarios, y durante su periodo prerrafaelita pintó cuadros inspirados en Shakespeare, John Keats, Walter Scott y Alfred Tennyson, entre otros. Realizó unas notables ilustraciones de los poemas de Tennyson para la célebre edición de George Moxon, publicada en 1857. En 1860 era uno de los artistas jóvenes de mayor éxito en Londres, y fue contratado por William Makepeace Thackeray para llevar a cabo las ilustraciones de la nueva novela por entregas *Framley Parsonage*, del prometedor Anthony Trollope (1815-82), que aparecería en el *Cornhill Magazine*. La novela, la cuarta de su famosa serie de *Chronicles of Barsetshire* [Crónicas de Barsetshire], garantizó el prestigio de Trollope, y las seis ilustraciones de Millais lograron un éxito notable.

La historia gira en torno a un joven párroco de pueblo con gran ambición social que es engañado por un deshonesto diputado local que le asegura un préstamo importante. A la vez se desarrollan varias tramas amorosas secundarias, y en una de estas se centra la ilustración de The Crawley Family, que muestra a Lucy, la hermana del párroco, entrando en la casa del pobre coadjutor Joseph Crawley y su familia. Lucy estaba enamorada de Ludovic, lord Lufton, cuya madre negó el permiso a la pareja para casarse pero, al observar la amabilidad de Lucy con la familia Crawley, cambió de opinión y el romance acaba felizmente en boda. Millais siguió ilustrando varias novelas de Trollope.

110 JOHN TENNIEL (Londres, 1820-1914)

Ilustración de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), *Alice's Adventures in Wonderland* [Alicia en el país de las maravillas]. Londres: Macmillan, 1865, p. 91

Xilografía. Libro: 19 x 13 x 2,5 cm
The British Library, Londres

El matemático de Oxford Charles Lutwidge Dodgson escribió sus dos novelas protagonizadas por Alicia después de una travesía en barco remontando el río Isis en compañía del rector de la Universidad de Oxford, Henry Liddell, y sus tres hijas. Era el año 1862 y una de las niñas, que entonces contaba diez años, se llamaba Alice. Dodgson les contó una historia fantástica sobre las aventuras de Alicia después de seguir al Conejo Blanco que se metió en un hoyo en la tierra. La extraordinaria historia, publicada con sus poemas, canciones, juegos de palabras y lógica descabellada, incluye muchas referencias a las matemáticas, la historia natural, las vidas de las hermanas y de conocidos en Oxford, así como de figuras de relieve nacional, como el primer ministro Benjamin Disraeli (El Lagarto Bill) y el renombrado crítico John Ruskin (La Falsa Tortuga), que enseñó a dibujar a las niñas. El famoso gato filosófico que aparece en el capítulo seis —el Gato de Cheshire, que va desvaneciéndose hasta desparecer dejando tras de sí tan sólo su amplia sonrisa suspendida en el aire— es en parte una reflexión sobre el concepto abstracto de número y objeto.

Aunque en el manuscrito Dodgson había dibujado sus propias ilustraciones, propuso al famoso ilustrador y caricaturista político de la revista *Punch*, John Tenniel, que realizara las imágenes de las dos historias de Alicia (el segundo libro, *Through the Looking-Glass and what Alice found there* [Alicia a través del espejo: y lo que encontró al otro lado], se publicó en 1871). Los tacos de madera en los que los célebres Hermanos Dalziel, George (1815-1902) y Edward (1817-1905) tallaron los dibujos de Tenniel, fueron utilizados después como matrices para hacer las copias electrotípicas que se utilizarían en las impresiones de los libros.

111 HERBERT BOURNE (c 1820-1907) según FORD MADOX BROWN (Calais, 1821-Londres, 1893)

The Last of England [El último de Inglaterra], en *The Art Journal* (ed. Samuel Carter Hall), vol. 9 (Londres: Hodgson and Graves, 1 agosto 1870), p. 236

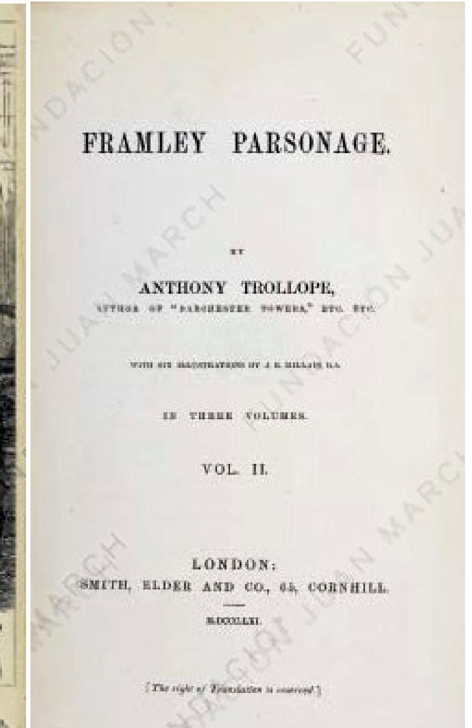
Libro: 33 x 25 x 5 cm
The British Library, Londres

The Art Journal fue la revista de arte más importante de la época victoriana. Fundada en 1839 con el nombre de *Art Union Monthly Journal* [Revista Mensual del Gremio del Arte] su editor era Samuel Carter Hall, que se convirtió en su propietario principal y utilizó la



108





FRAMLEY PARSONAGE.

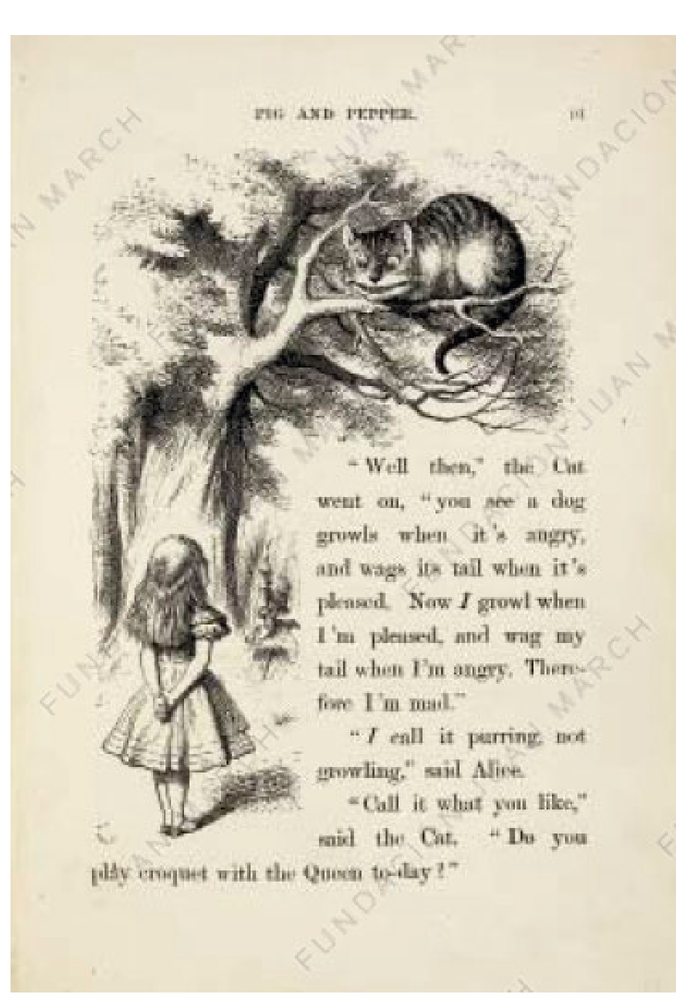
ANTHONY TROLLOPE,

IN THREE VOLUMES.

VOL. II.

LONDON:
SMITH, ELDER AND CO., 65, CORNHILL.

109



PIG AND PEPPER.

"Well then," the Cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now *I* growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad."

"*I* call it purring, not growling," said Alice.

"Call it what you like," said the Cat. "Do you play croquet with the Queen to-day?"

110



111

revista para publicar caras estampas que reproducían obras de arte contemporáneas y de los Grandes Maestros. Hall, un personaje bastante absurdo y mojigato —se dice que fue el modelo para el personaje de Seth Pecksniff en *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* [Vida y aventuras de Martin Chuzzlewit] (1843-44), de Charles Dickens—, fracasó en la gestión económica de la revista, que fue adquirida por George Virtue. Este mantuvo a Hall como editor pero cambió el nombre de la publicación por el de *The Art Journal*, con el que se publicó hasta su desaparición en 1912. Hall apoyó al grupo de artistas conocidos como The Clique, fundado a finales de la década de 1830 por Richard Dadd (que se volvió loco en 1843), y al que pertenecían populares pintores costumbristas como Augustus Egg y William Powell Frith. Hall puso en evidencia las dudosas prácticas de los marchantes de Grandes Maestros y trató de promover a ciertos artistas británicos —excepto a los prerrafaelitas y a John Ruskin, a los que atacaba vehementemente—. No obstante, este número de *The Art Journal* incluye una estampa de una obra de arte prerrafaelita, *The Last of England* (1855), de Ford Madox Brown, que muestra a un artista sumido en la pobreza que, junto con su mujer, abandona Inglaterra camino a Australia. Inspirado en la emigración del escultor prerrafaelita Thomas Woolner, la pareja retratada es probablemente Brown y su mujer Emman. Cuando Hall se jubiló en 1880, *The Art Journal* estaba perdiendo terreno ante los nuevos gustos estéticos y las revistas rivales.

112 JULIA MARGARET CAMERON (Calcuta, 1815-Kalutara, 1879)

Beatrice Cenci, 1870

Fotografía (copia a la albumina), 344 x 265 mm
Colección Ordóñez-Falcón

Esta imagen está basada en la figura de Beatrice Cenci, el trágico personaje de la obra teatral *The Cenci* [Los Cenci] (1819), de Percy Bysshe Shelley. Beatrice, peligrosa y noble al mismo tiempo, planeó el asesinato de su padre maltratador, por lo que fue torturada y ejecutada —una historia que sin duda fascinaría al público victoriano—. La modelo es May Prinsep (1853-1931), que posó para Watts y otros pintores.

Julia Margaret Cameron nació en la India, donde su padre trabajaba para la Compañía de las Indias Orientales. Se educó en Europa y, en la década de 1840, regresó a la India, donde ejerció de anfitriona de reuniones de la alta sociedad y promovió causas filantrópicas. Escritora de gran talento, en 1848 se trasladó a vivir a Inglaterra, donde conoció al poeta Alfred Tennyson y al artista George Frederic Watts. Adquirió su primera cámara en 1863; un año después entraba a formar parte de la Photographic Society de Londres, y en 1866 recibía la Medalla de Oro en una importante exposición en Berlín. Cameron cosechó un gran éxito en el campo del retrato fotográfico. Realizó también fotografías sobre temas literarios y bíblicos y en 1874 las ilustraciones para una edición de las obras de Tennyson.

113 EDMUND EVANS (Southwark, Londres 1826-1905 Ventnor, Isla de Wight) según WALTER CRANE (Liverpool, 1845-1915)

Ilustración de Walter Crane, *Aladdin; or the wonderful Lamp* [Aladino o la lámpara maravillosa]. Londres: George Routledge & Sons, 1875

Xilografía. Libro: 27 x 23,6 x 0,3 cm
Colección Geoffrey Beare

Entre 1865 y 1876, Walter Crane realizó gran cantidad de "libros juguete" para el editor George Routledge. Costaban seis peniques y un chelín, y sus dibujos los trasladaba a tacos de madera Edmund Evans, un destacado impresor de libros infantiles pionero en la técnica de impresión en color llamada cromoxilografía. A menudo el propio Crane escribía las versiones de los cuentos, que normalmente eran tradicionales. *Aladino* narra la historia del hijo de un sastre pobre que roba una lámpara mágica a un perverso mago que le engaña y es a su vez embaucado por Aladino y una bella princesa, hija del sultán. A la derecha vemos al mago que, observado por los enamorados, sucumbe a la poción mágica que ha bebido sin darse cuenta; poco después el genio de la lámpara los llevará a todos de regreso, junto con el palacio del sultán, desde África a "una ciudad de Oriente".

En sus cuentos infantiles Crane emplea una mezcla de estilos extraordinariamente ecléctica: chino, japonés, medieval y renacentista. Esta imagen muestra el impacto de las xilografías y de los artefactos japoneses, muy populares en la década de 1860.

Crane, en cuya obra es patente la influencia del movimiento Arts and Crafts de William Morris, fue un prolífico diseñador, artista y escritor muy comprometido con la política socialista.

114 HUBERT VON HERKOMER (Waal, 1849-Budleigh Salterton, Devon, 1914)

Christmas in a Workhouse [Navidades en un asilo de ancianos], en *The Graphic* (Londres, 25 diciembre 1876), p. 30

Xilografía. Libro: 23 x 56 x 41,5 cm
The British Library, Londres

La revista *The Graphic* fue fundada en 1869 por el grabador William Luson Thomas, que había trabajado como ilustrador en París, Roma y NuevaYork, así como para el periódico *Illustrated London News*, fundado en 1842. Contrató para trabajar en ella a algunos de los artistas jóvenes de mayor talento de la época, como Luke Fildes y Hubert von Herkomer. Herkomer, autor de 55 ilustraciones para *The Graphic*, recibió la influencia de Thomas en el interés por los temas sociales y en el énfasis en la precisión e inmediatez documental. Muchas de sus imágenes muestran a los pobres y desfavorecidos que se veían en Londres especialmente durante la recesión económica de la década de 1870. Junto a las ilustraciones con frecuencia aparecían peticiones de donativos. Le atraía el compromiso de Thomas con los grandes valores artísticos y desaprobaba que, en la década de 1880, las revistas perdieran calidad estética, adoptando las nuevas formas de reproducción mecánica. Sus obras se caracterizaban por una poderosa capacidad para el dibujo, una composición abigarrada y un trazo negro lleno de fuerza y expresividad.

Hubert Herkomer nació en Waal, Bavaria, y en 1857 se mudó a Inglaterra con sus padres. Su infancia estuvo marcada por una pobreza extrema y recibió escasa formación académica antes de estudiar arte y diseño en la South Kensington Schools. Sus obras de carácter realista social, sus retratos y las ilustraciones para revistas y libros forjaron su reputación en las décadas de 1870 y 1880, llegando a convertirse en Slade Professor of Fine Art, la cátedra de arte más antigua y prestigiosa de Oxford. En 1896 se le otorgó el título de sir. Herkomer fue también un director de cine pionero y montó un estudio en su casa, "Lululand"—llamada así por su segunda esposa—, en Bushey, Hertfordshire, donde realizó dramas histórico-costumbristas.



112



113



114

115 SAMUEL BUTLER (Langar, Nottinghamshire, 1835-Londres, 1902)

Blind Man Reading the Bible near Greenwich [Hombre ciego leyendo la Biblia cerca de Greenwich], 1 mayo 1892, del álbum de fotografías de Samuel Butler número 2, p. 6, fotografía 3

Fotografía, 76 x 102 mm
St John's College Library, Samuel Butler Collection. Con la autorización de The Master and Fellows of St John's College, Cambridge

116 SAMUEL BUTLER (Langar, Nottinghamshire, 1835-Londres, 1902)

Blind Man Reading, with a Small Group of Children [Hombre ciego leyendo, con un grupo de niños], 6 mayo 1894, del álbum de fotografías de Samuel Butler número 3, p. 45, fotografía 6

Fotografía, 76 x 102 mm
St John's College Library, Samuel Butler Collection. Con la autorización de The Master and Fellows of St John's College, Cambridge

Samuel Butler fue fundamentalmente novelista, traductor y filósofo. Alumno brillante en Cambridge, en la década de 1860 se convirtió en ganadero de ovejas en Nueva Zelanda y posteriormente se formó como artista en la Heatherley's School of Art de Londres. Se le conoce sobre todo por sus novelas —la utópica *Erewhon* [Erewhon o al otro lado de las montañas] (1872) y la sátira póstuma *The Way of All Flesh* [El camino de la carne] (1903)— y por sus heterogéneos escritos: sobre el cristianismo, la teoría de la evolución, Homero —del que sostenía que era una mujer— o el arte y la arquitectura italianos. Menospreciaba a los prerrafaelitas, a los que consideraba unos fantasiosos melodramáticos incapaces de adoptar la visión desencantada e irónica necesaria para crear un verdadero arte moderno. Su obra fotográfica era muy variada, pero sentía especial fascinación por los discapacitados y los marginados, como este hombre ciego que lee la Biblia en braille frente a una estación de tren en Londres, con el telón de fondo de los omnipresentes anuncios de la vida urbana.

117 AUBREY BEARDSLEY (Brighton, 1872-Menton, 1898)

Frontispicio y portada de Oscar Wilde, *Salome*: *A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde* [Salomé: tragedia en un acto. Traducido del francés por Oscar Wilde]. Londres: John Lane, 1907, 2ª ed.

Libro: 21,5 x 18 cm
Colección Alessandra and Simon Wilson

Esta es la segunda edición, pero la más completa y destacable, de la obra *Salomé* de Oscar Wilde ilustrada por Aubrey Beardsley. Se publicó por primera vez en 1894 en un formato censurado; no obstante, las imágenes causaron gran sensación por su erotismo pagano —patente en esta portada sin censurar— y su estilo radical. En ellas Beardsley sugería una forma compleja de líneas sencillas y espacios en blanco, ejemplificadas aquí en *The Woman in the Moon* [La mujer en la luna], imagen del frontispicio. La "mujer" es una caricatura de Wilde, y los dibujos de Beardsley, además de ilustrar la obra, expresan comentarios sobre esta y su autor.

118 AUBREY BEARDSLEY (Brighton, 1872-Menton, 1898)

The Climax [El clímax], 1893, en *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating 'Salome' by Oscar Wilde* [Un portfolio de los dibujos realizados por Aubrey Beardsley para ilustrar Salomé de Oscar Wilde]. Londres: John Lane, 1906

Xilografía, 226 x 162 mm (imagen), 345 x 273 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

La mayoría de los dibujos originales que Beardsley hizo para *Salomé* [CAT. 117] se encuentran actualmente en el Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, y no están disponibles en préstamo. Sin embargo, en 1906 el editor John Lane publicó un magnífico álbum de estampas obtenidas de tacos de madera del mismo tamaño que los originales. En la obra de Wilde, lo que provoca la muerte de Juan el Bautista es su rechazo ante los deseos de Salomé. En esta estampa ella está a punto de besarle muerto, cosa que no pudo hacer cuando vivía. Beardsley sin duda era consciente de las connotaciones sexuales del título de su obra. Este dibujo continúa siendo una de las imágenes emblemáticas de movimientos como el simbolismo y el art nouveau, de los que Beardsley fue figura clave.

119 W. H. HOOPER (Londres, 1834-1912) según EDWARD COLEY BURNE-JONES (Birmingham, 1833-Londres, 1898)

The Knyghtes Tale [El cuento del caballero], en Geoffrey Chaucer, *The works of Chaucer now newly imprinted* [Las obras de Chaucer ahora nuevamente impresas] (ed. F. S. Ellis). Londres: William Morris at the Kelmscott Press, 1896, p. 22

Xilografía. Libro: 550 x 430 mm
The British Library, Londres

Publicado, tal vez a propósito, el año en que murieron Burne-Jones y Morris, el "Chaucer de Kelmscott" es uno de los mayores logros en la historia del diseño editorial británico. Desde mediados del siglo XIX, el interés por el escritor medieval Chaucer como "padre" de la literatura inglesa había aumentado rápidamente, y tanto Burne-Jones como Morris leyeron su poesía cuando, en la década de 1850, coincidieron en la Universidad de Oxford. A comienzos de la década de 1860 la empresa de diseño de Morris fabricó azulejos esmaltados basados en *The Legend of Good Women* [La leyenda de las mujeres virtuosas] (¿1386?), y *Los cuentos de Canterbury* sirvieron como modelo para su *The Earthly Paradise*.

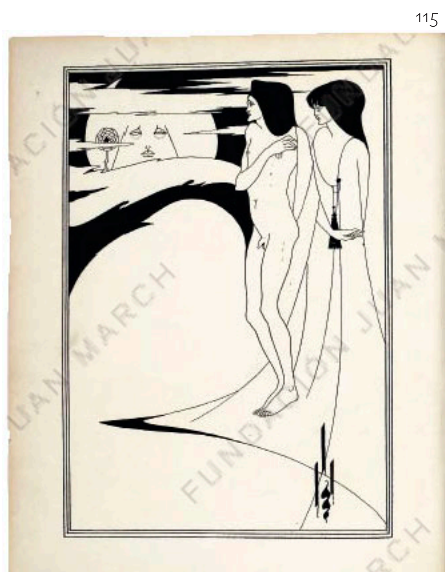
El "Chaucer de Kelmscott", impreso cerca de la casa de Morris junto al río Támesis, en Hammersmith, tardó cuatro años en completarse. Introdujo un nuevo tipo de letra llamada "Troy", que, basada en fuentes del siglo XV y diseñada por Morris junto con el impresor Emery Walker, del movimiento Arts and Crafts, acabaría llamándose "Chaucer". Utilizaron una tinta especial alemana, fabricaron a mano el papel, Morris diseñó la decoración y las cenefas, Burne-Jones dibujó las 87 extraordinarias ilustraciones caballerescas y Walker grabó las maderas con sus densos y oscuros tipos góticos e imaginería de ensueño. Sus creadores consideraron la publicación una obra de arquitectura medieval, además de un libro para leer. El texto se basó en un reciente estudio de Walter Skeat, profesor de Anglosajón en la Universidad de Cambridge, publicado por Oxford University Press.

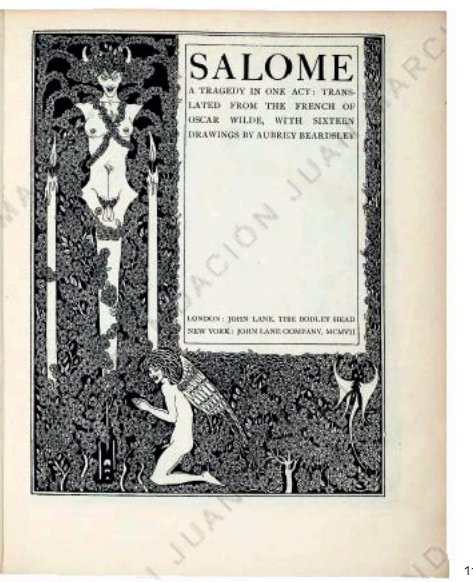


115



116





117



118



119



MODERNIDAD Y TRADICIÓN

1900 — 1940

Uno de los seguidores de James Abbott McNeill Whistler es el pintor anglo-danés Walter Richard Sickert. A finales del siglo XIX pasaba largas temporadas en París; más tarde se instala en Londres, donde se convierte en la figura principal de un grupo de artistas llamado Camden Town Group por el distrito de Londres en el que vive la mayoría de ellos. Estos artistas pintan escenas cotidianas que reflejan la miseria que los rodea: los pobres, sus habitaciones en mal estado, sus vidas amorosas, los *music halls* y los cafés. Por su parte, los artistas del Grupo de Bloomsbury, como Duncan Grant, pintan su propio entorno de clase media y tratan de salvar las distancias que hay entre las bellas artes y el diseño de alfombras, mobiliario y otros objetos que desde 1913 fabrican los Omega Workshops [Talleres Omega].

Asimismo encontramos artistas fascinados por los aspectos industriales de la vida del siglo XX, que buscan el estilo adecuado para abordar estos temas. Spencer Gore, del Grupo de Camden Town, plasma en un estilo posimpresionista el ferrocarril de su lugar de residencia, la recién creada localidad de Letchworth. Las nuevas energías de la modernidad urbana se revelan en obras semiabstractas de artistas como Wyndham Lewis, David Bomberg y Edward Wadsworth, que, al igual que el escultor francés Henri Gaudier-Brzeska, se inspiran en el arte europeo de cubistas y futuristas. Los artistas vorticistas, encabezados por Wyndham Lewis, elaboran la revista *Blast*, que despliega un agresivo ataque a la cultura británica, muy en consonancia con su radical tipografía.

La Primera Guerra Mundial interrumpe bruscamente la actividad de la vanguardia artística. La mayoría de los artistas se alistan. Algunos mueren en el frente o víctimas de enfermedad. Muchos de los que sobreviven trabajan como artistas oficiales de guerra, lo que les fuerza a crear un arte, desde el punto de vista formal, más convencional que aquel que practicaban unos años antes. Entre estos cabe destacar a Wyndham Lewis, David Bomberg y al futurista inglés C. R. W. Nevinson.

Durante la década posterior a la guerra el arte británico experimenta una lenta evolución hacia el modernismo internacional, sobre todo gracias a algunos artistas más jóvenes, como Ben Nicholson y Henry Moore. Al igual que artistas mayores, como Paul Nash, reaccionan ante el arte europeo abstracto y surrealista, y se identifican con un movimiento cosmopolita que abarca la arquitectura de Walter Gropius y Le Corbusier así como varias formas de ideología utópica. Los intensos debates políticos de la década de 1930 tienen gran impacto crítico sobre las ideas acerca del arte.

Sin embargo, muchos artistas mantienen su estilo figurativo y buscan un público más amplio del que cabe esperar con la pintura abstracta: William Roberts y Edward Burra, de distinta manera, buscan una forma de arte vernáculo moderno relacionado con la vida social contemporánea, al tiempo que Stanley Spencer, desde su Cookham natal, practica un descarnado estilo realista y crea su propio mundo imaginativo, en el que los humanos interactúan con seres espirituales.

En 1939, una vez más, la guerra irrumpe en la escena artística británica; de nuevo los artistas se alistan y a menudo se convierten en artistas de guerra. Las escenas de dirigentes militares y científicos que retrata Meredith Frampton poseen una intensidad surrealista que refleja las extraordinarias presiones que Gran Bretaña padeció durante la contienda.

WALTER RICHARD SICKERT
SPENCER GORE
DAVID BOMBERG
HENRI GAUDIER-BRZESKA
HENRY LAMB
WYNDHAM LEWIS
EDWARD WADSWORTH
DUNCAN GRANT
C. R. W. NEVINSON
WILLIAM ROBERTS
GWEN JOHN
EDWARD BURRA
HENRY MOORE
BEN NICHOLSON
STANLEY SPENCER
PAUL NASH
MEREDITH FRAMPTON
VANESSA BELL
FREDERICK ETCHELLS
ROGER FRY
CHARLES SHANNON
F. L. M. GRIGGS
JAMES BOSWELL
NAUM GABO

Henry Lamb
Lytton Strachey, 1914
[detalle de cat. 123]

MODERNIDAD Y TRADICIÓN

1900 — 1940

Desde la "noche de los tiempos", como dicen en Francia, la crítica ha confrontado las palabras "tema" y "tratamiento". Cabe preguntarse si es posible que esta antítesis carezca de sentido y que estos dos elementos sean uno, que una idea no exista al margen de su expresión exacta. Los cuadros, al igual que las calles y las personas, requieren nombres para distinguirlos. Sin embargo, sus nombres no los definen; son, ciertamente, tan sólo las etiquetas más aproximadas que nos permiten manipularlos, que evitan que los extraviemos o los enviemos a una dirección equivocada. Si los nombres que damos a los cuadros fueran efectivamente su contenido, sólo habría existido un cuadro en el mundo titulado "La Virgen con el Niño". El tema es algo mucho más preciso y profundo que el nombre aproximado, que se puede aplicar de igual modo a miles de lienzos distintos. El tema verdadero de un cuadro o un dibujo son los hechos plásticos que logra expresar, y todo el universo de *pathos*, poesía y sentimiento que alcanza a comunicar se transmite por medio de los hechos plásticos expresados, de la evocación a las tres dimensiones del espacio y de la alusión al peso, el preludio o la carencia de movimiento, la promesa del movimiento que está por llegar, o el eco del movimiento pasado. Si el tema de un cuadro se pudiera expresar en palabras no habría necesidad de pintarlo. La mayoría de los escritores de arte, sabiamente, en beneficio propio, en seguida se desmarcan de cualquier contacto real, ya sea con un cuadro o con su tema, para entregarse a irrelevantes reflexiones secundarias que se amolden a dicho tema. Cuanto más se acerca un escritor de arte al fondo del tema, más consciente es de que el tema es una burda imitación. El tema requeriría palabras demasiado sencillas. La excesiva sencillez de las palabras restaría significado a las expresiones, o simplemente resultarían irrisorias para los lectores acostumbrados a la literatura.

Walter Sickert, "The Language of Art", *The New Age* (Londres, 28 julio 1910), en *Walter Sickert: The Complete Writings on Art* (ed. Anna Greutzner Robins). Londres; Nueva York: Oxford University Press, 2000.

Permítanme resumir por un momento lo que he afirmado sobre la relación del arte con la naturaleza, que es, tal vez, el mayor obstáculo para la comprensión de las artes plásticas.

He admitido que en la naturaleza hay belleza, es decir, que ciertos objetos, y quizá cualquier objeto, constantemente nos obligan a observarlos con esa intensa y desinteresada contemplación propia de la vida imaginativa, y que es imposible en la vida real llena de necesidades y acción; pero que en los objetos creados para provocar una sensación estética hay un conocimiento añadido de un propósito por parte de su creador, que lo ha hecho ex profeso no para ser objeto de uso, sino de contemplación y disfrute; y que esta sensación es característica del criterio estético propiamente dicho.

Cuando el artista pasa de las sensaciones puras a las emociones generadas mediante sensaciones, emplea formas de la naturaleza que, en sí mismas, están pensadas para conmovernos, y el artista las presenta de modo que las propias formas generan en nosotros estados emocionales basados en las necesidades fundamentales de nuestra naturaleza física y fisiológica. La actitud del artista hacia las formas de la naturaleza es, por lo tanto, infinitamente variada según las emociones que desee suscitar. Para lograr su propósito tal vez requiera la representación más exhaustiva de una figura, quizá sea profundamente realista, dando por descontado que su presencia, a pesar del parecido con

el natural, despierte en nosotros los elementos emocionales adecuados. O tal vez nos ofrezca la más pura insinuación de unas formas naturales y confíe casi por completo en la fuerza e intensidad de los elementos emocionales que suscita su presencia.

De este modo, podemos obviar, de una vez por todas, la idea del parecido con la naturaleza, de lo exacto o inexacto como prueba, y valorar únicamente si los elementos emocionales inherentes a las formas naturales se desvelan de manera adecuada, a menos que, efectivamente, la idea emocional dependa de algún modo de la semejanza o de la exhaustividad de la representación.

Roger Fry, *An Essay on Aesthetics*. Londres, 1909. (Citado en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 82).

---

1. Oímos de América y Europa toda clase de cosas desagradables acerca de Inglaterra: “el país amusical, anti-artístico, afilosófico”.
2. Estamos bastante de acuerdo.
3. El lujo, el deporte, el famoso “Humor” inglés, su excitante ascendencia y la *idée fixe* de Clase, que producen el esnobismo más intenso del Mundo; en sus condados, charcas de sangre sajona fuertemente hediondas, incapaces de nada que no sea el canto de una rana: estos fenómenos distinguen a Inglaterra de una forma peculiar, en el sentido equivocado, de entre las naciones.
4. Por eso Inglaterra produce tan buenos artistas cada cierto tiempo.
5. Esta es la razón por la que un movimiento que se dirige hacia el arte y la imaginación podría romper aquí, en medio de esta masa de vida comprimida, con más fuerza que en ninguna otra parte.
6. Es absurdo pensar que para el arte es necesaria o condicionante la “mejora” de vida con un “mejor gusto”, por ejemplo aplicándola a la arquitectura, el vestido o el ornamento.
7. El instinto del Arte es permanentemente primitivo.
8. En medio de un caos de imperfección, discordia, etc., encuentra el mismo estímulo que en la Naturaleza.
9. El artista del movimiento moderno es un salvaje (de ningún modo un individuo Futurista “avanzado”, perfeccionado, democrático, salido de la imaginación limitada de Marinetti): este desierto de la vida moderna, enorme, malabarista, de hadas, periodista, le sirve como la Naturaleza hizo más técnicamente con el hombre primitivo.
10. Como las estepas y los rigores del invierno ruso, cuando el campesino tiene que quedarse durante semanas en su refugio, produce esa precisión extraordinaria de sentimiento e inteligencia que asociamos a los eslavos; por eso ahora Inglaterra es el país más favorable para la aparición de un gran arte.

Wyndham Lewis, “Manifesto”, *Blast*, nº 1 (junio 1914), pp. 30-43. Traducción española de Yolanda Morató en: *Wyndham Lewis (1882-1957)* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2010, p. 345. Cf. también la edición semifacsímil publicada con ocasión de esta muestra: *Blast. Revista del gran vórtice inglés* (ed. traducida y anotada por Yolanda Morató), pp. 32-33.

Uccello acumuló pálidos ejemplos paralelos, y se deleitó en la fría arquitectura del color definido. Korin encontró su sitio en los simétricos chorros de agua, en olas como grandes insectos vegetales, trazados y elaborados con levedad, coronados de oro. A Cézanne le gustaban las planchas vitales algo toscas, democráticas, ligeramente inclinadas, paralizadas por su intensidad vegetal.

La belleza es la inmensa predilección, la perfecta convicción de la conveniencia de cierta cosa, sea lo que sea esa cosa. Es un universo para un organismo, Para un hombre de dedos largos y pródigos, una mano fuerte puede ser el cielo. No podemos aspirar a la universalidad de la forma, pues lo que vemos no es la realidad. Henry Fabre fue en todo un ser superior al artista de Salón, y dominaba elegantes gusanos que preferiría a las ninfas de los pintores de Salón. Aunque resulta bastante evidente que para alcanzar las condiciones de un arte logrado debemos vivir en comunidades relativamente pequeñas.

Wyndham Lewis, "Inferior Religions", *The Wild Body*. Londres: Chatto & Windus, 1927, p. 241. Traducción española de Yolanda Morató en: *Wyndham Lewis (1882-1957)* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2010, p. 357.

Cualquier obra de arte que se precie contiene dos elementos distintivos: un elemento formal, que, por razones que no se pueden determinar con claridad, ya que sin duda son de origen psicológico, apela a nuestra sensibilidad, y un elemento arbitrario o accidental, cuyo atractivo es más complejo, que es la vestimenta exterior de estas formas subyacentes. Se puede aducir que el elemento puramente formal en arte no cambia; que los mismos cánones de armonía y proporción están presentes en el arte primitivo, en el griego, en el gótico, en el del Renacimiento y en el actual. Se puede decir que, dada la estructura física del mundo y la estructura psicológica del ser humano, dichas formas son arquetípicas. Y por este motivo, con cierto atisbo de razón, el artista puede adoptar una actitud de desapego. Es precisamente la importancia que confiere a lo arquetípico lo que le hace relativamente indiferente a lo fenoménico. El reconocimiento de dichas cualidades formales universales del arte es estrictamente materialista; no contradice la interpretación materialista de la historia del arte más de lo que lo hace un reconocimiento de la permanencia relativa de la forma humana o de las formas de los cristales en geología. Ciertos factores de la vida son constantes; pero en ese sentido no forman parte de la historia. La historia se ocupa de esa parcela de la vida sujeta a cambios; y la dialéctica marxista es una interpretación de la historia, no una teoría de la estructura o la morfología de la vida.

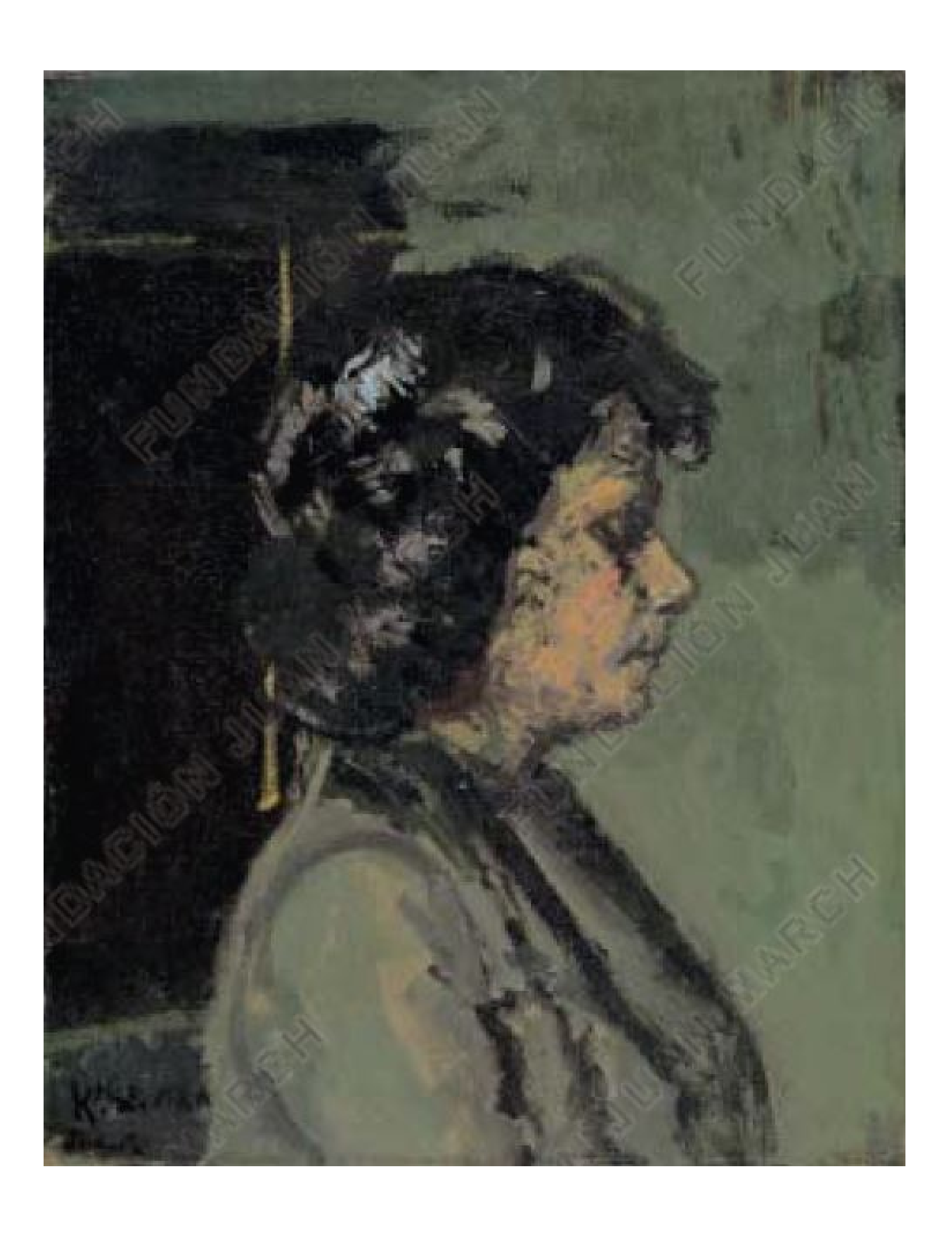
Otra consideración que mitiga la objeción a la actitud formalista es que, aceptando la existencia de elementos permanentes e inmutables en el arte, efectivamente se otorga un valor distinto a dichos elementos en diversas épocas. De hecho, cabe preguntarse si la diferencia entre la época clásica y la romántica no es más que una diferencia en el énfasis que se otorga a la base formal de las obras de arte. [...] Podríamos decir que se trata de una mera diferencia de acento; sin embargo, ese es precisamente el modo en que un marxista prudente esperaría que se conjugara el arte. Por consiguiente, en cualquier generalización histórica amplia, podemos descartar la estructura formal subyacente del arte para concentrarnos en el estilo y en lo particular. Puesto que es en el estilo y en lo particular donde se expresa la ideología predominante de una época.

Herbert Read, *What is Revolutionary Art?* Londres, 1935 (citado en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 512).

El método del superrealismo quizá sea científico, pero el hecho de que se aplique exclusivamente al mundo interior y no al exterior sitúa la actitud de conjunto de sus exponentes más cerca del misticismo que del racionalismo. Tan sólo se trata de la última evolución del individualismo, que, en primer lugar, adapta los patrones exteriores a los propios, y, en última instancia, niega que existan patrones fuera de los puramente interiores y personales.

Tanto el dadaísmo como el superrealismo han realizado una función útil al negar, y en cierto modo destruir, ciertos patrones falsos que era necesario derribar, pero el resultado, en este aspecto, ha sido totalmente negativo. Ambos movimientos representan el mejor arte que puede generar una sociedad sumida en la decadencia y el caos, pero ha llegado el momento de confiar en que el arte sea más positivo. Si el arte es fundamentalmente una actividad orientada a la transmisión de ideas, entonces el superrealismo es una cuestión secundaria y ha llegado la hora de que el arte retome su verdadero camino. Parece que ya no es posible crear un arte burgués a un tiempo racional y vivo, sino que está empezando a surgir un arte nuevo, producto del proletariado, que de nuevo está cumpliendo su verdadera función, la propagandística.

Anthony Blunt (1907-83), "Rationalist and Anti-rationalist ART", *Left Review*, vol. 2, nº 10 (Londres, julio 1936), p. VI.



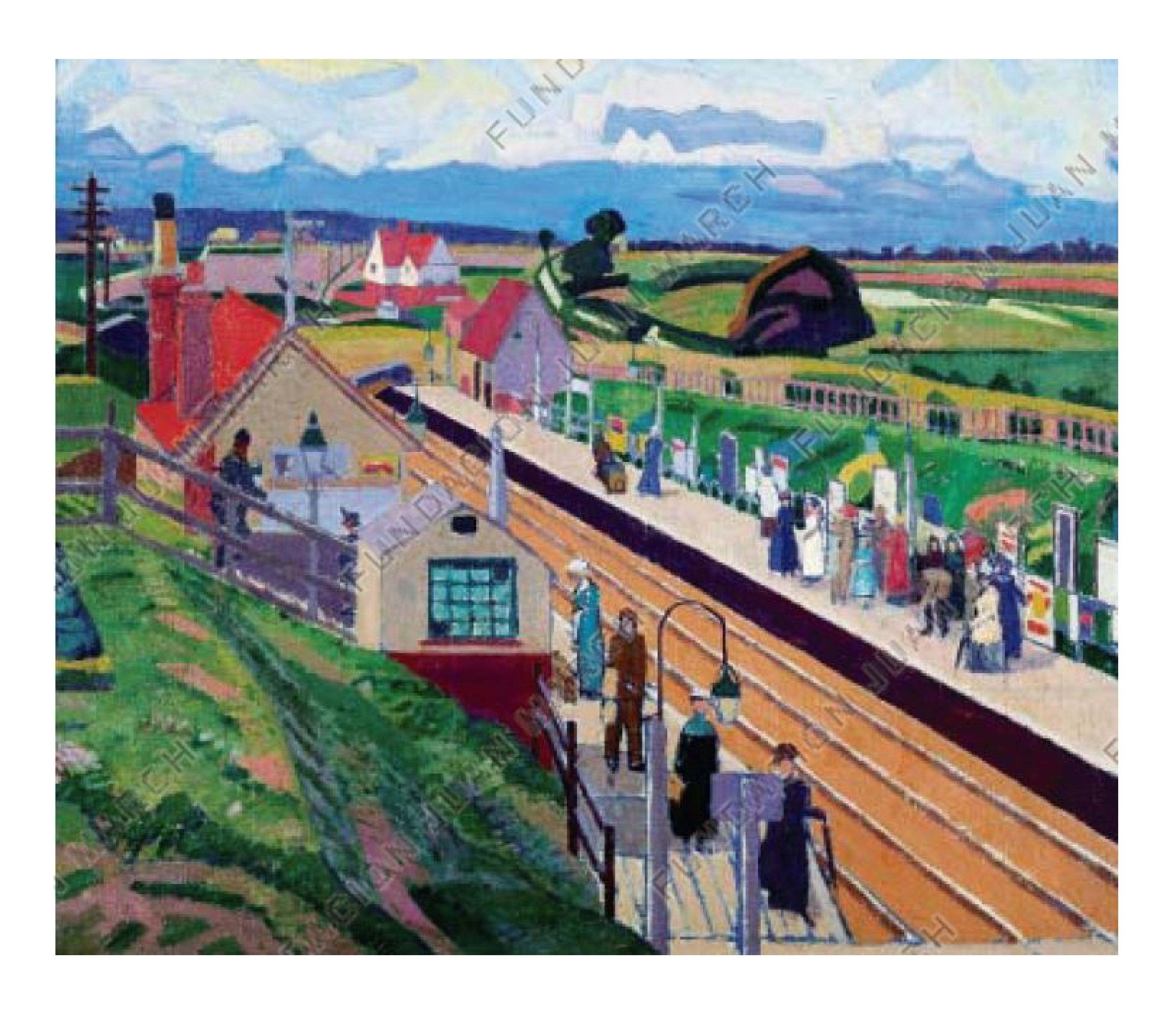
120 WALTER RICHARD SICKERT
(Múnich, 1860-Bathampton, Somerset, 1942)

Portrait of Mrs Barrett [Retrato de la señora Barrett], 1906

Óleo sobre lienzo, 51 x 40,8 cm
The Samuel Courtauld Trust. The Courtauld Gallery, Londres

La señora Barrett era una modista de Londres a la que Sickert, a partir de 1906, pintó en numerosas ocasiones, de distintas formas y con diferentes estados de ánimo, lo que pone de manifiesto la fascinación del artista por el misterioso trasfondo que encierra la gente más corriente. Este lienzo tal vez sugiera cierta aceptación amarga y estoica de la vida, al tiempo que otros evocan alegría u otras emociones intensas. La técnica de Sickert, aun siendo muy pictórica, transmitía siempre algo poético, que intentaba suscitar una cierta aunque imprecisa sensación narrativa, tal vez trágica. La señora Barrett murió en el National Temperance Hospital, cerca de Mornington Crescent, lugar en el que vivía Sickert cuando empezó su carrera artística.

Nacido en Múnich, de padre danés y madre inglesa, Walter Richard Sickert se trasladó a Inglaterra en 1868. A partir de 1879 trabajó como actor, y en 1881 comenzó sus estudios en la Slade School of Art de Londres, y después entró de aprendiz y asistente de James Abbott McNeill Whistler en su estudio de Chelsea. En 1883 conoció a Edgar Degas en París. A lo largo de su carrera pasaría largas temporadas en el Continente, primero en París, después en Dieppe —localidad del Sena Marítimo, junto al Canal de la Mancha—, y en Venecia, donde permaneció varios años. Regresó a Londres el mismo año que pintó este cuadro. Sickert fue pionero del impresionismo en Gran Bretaña y la figura principal del Grupo de Camden Town, que incluía a pintores como Harold Gilman y Spencer Gore [CAT. 121]. Probablemente es conocido sobre todo por los desnudos que pintó entre 1905 y 1910, algunos de ellos caracterizados por su siniestra atmósfera, bien reflejada en títulos como el célebre *Camden Town Murder* [Asesinato en Camden Town], c 1907-8. En las décadas de 1920 y 1930 Sickert continuó experimentando fórmulas artísticas y empleó la fotografía periodística para representar a celebridades y eventos contemporáneos en varios lienzos memorables que anticipan algunos rasgos del arte pop.



121 SPENCER GORE
(Epsom, Surrey, 1878-Richmond, Surrey, 1914)

Letchworth Railway Station
[La estación de tren de Letchworth], 1912

Óleo sobre lienzo, 62 x 72,5 cm
The National Railway Museum, York and Shildon. Adquirido con la ayuda de The National Heritage Memorial Fund y del Art Fund

En 1912, cuando contrajo matrimonio y tuvo su primer hijo, Spencer Gore se trasladó a Letchworth, una localidad nueva en Hertfordshire, al norte de Londres. Había sido fundada en 1903 por el gran urbanista Ebenezer Howard, cuyas *Garden Cities of To-morrow* [Ciudades jardín del mañana], de 1902, tuvieron gran repercusión internacional. Letchworth fue la primera "ciudad jardín" del mundo, una propuesta urbanística que aunaba lo mejor de la ciudad y del campo. Las áreas industriales eran zonas alejadas de los distritos residenciales, y en ellas se atendió de modo especial a la creación de espacios verdes. Para fomentar la sobriedad, los bares quedaron excluidos. Las ideas de Howard fueron elogiadas por muchos artistas y diseñadores, también por Gore, que había vivido en los distritos más pobres de Londres. En 1903 se inauguró la estación de ferrocarril, lo que animó a muchos turistas a visitar Letchworth para ver cómo se iba desarrollando el nuevo proyecto de ciudad jardín. La imagen de Gore revela su interés no sólo por un concepto de modernidad ideal, sino también, con sus colores intensos y su diseño formal, por las técnicas posimpresionistas, en particular las de Paul Gauguin y Vincent van Gogh.

Spencer Gore se formó en la Slade School of Art de Londres y era amigo de los pintores Harold Gilman y Wyndham Lewis. Conoció a Walter Sickert en 1904, y en 1911 fue fundador y primer presidente del Grupo de Camden Town. Pintó escenas de *music halls*, interiores y paisajes urbanos. Murió de neumonía en 1914.



122 DAVID BOMBERG
(Birmingham, 1890-Londres, 1957)

Figure Composition [Composición de figura], c 1913

Óleo sobre cartón gris, 36 x 26 cm
Manchester City Galleries. Adquirido con la ayuda
del Victoria and Albert Museum Purchase Grant Fund

Esta pequeña composición sobre cartón gris presenta dos o tres escuetas figuras, realizadas con pintura al óleo espesa y con textura y en una gama de colores muy limitada. Las formas en bloque parecen sugerir dos figuras humanas con los brazos entrelazados, pero la imagen resulta ambigua. El contraste de zonas de color sugiere que el artista está experimentando con la sensación de profundidad, y quizás también intente generar una impresión de movimiento.

David Bomberg procedía de una familia judía polaca residente en Whitechapel, un distrito de inmigrantes en el East End de Londres, donde su padre era curtidor. Tras formarse como litógrafo, estudió con Walter Sickert en la Westminster School of Art y, a partir de 1911, en la Slade School of Art, donde coincidió con Stanley Spencer, Paul Nash y su colega el artista judío Mark Gertler. Aunque era un extraordinario dibujante a la manera tradicional, los escritos de Roger Fry y dos exposiciones cruciales —la *Segunda exposición posimpresionista* y la *Primera exposición futurista*, ambas celebradas en Londres en 1912— le llevaron a involucrarse completamente en el panorama vanguardista londinense. En 1913 visitó París junto con el escultor judío norteamericano afincado en Londres Jacob Epstein y a partir de ese momento su arte devino cada vez más abstracto, como evidencia *Figure Composition*.

Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, Bomberg era uno de los principales pintores modernistas de Gran Bretaña, recibía el apoyo de los críticos Roger Fry y Th. E. Hulme, y tenía la seguridad suficiente como para negarse a formar parte del movimiento vorticista de Wyndham Lewis. Fue artista de guerra oficial, y, finalizado el conflicto, retomó un estilo más figurativo y pictórico, pintando sobre todo retratos y paisajes. Muchos de estos son paisajes españoles, como Toledo, Ronda o los Picos de Europa (Asturias), realizados en las décadas de 1920 y 1930. Tras la Segunda Guerra Mundial, impartió clases en la Borough Polytechnic al sur de Londres e influyó en artistas como Frank Auerbach [CAT. 172] y Leon Kossoff.

124 HENRI GAUDIER-BRZESKA
(Saint Jean de Braye, Orleans, 1891-
Neuville-Saint-Vaast, Pas de Calais, 1915)

Seated Woman [Mujer sentada], 1914

Mármol, 47 x 35 x 24,3 cm
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Donación de la Kettle's Yard Foundation en 1965



Esta pudo ser la última escultura importante de Gaudier-Brzeska antes de enrolarse en el ejército francés en 1915. Poco después moriría en combate en el Frente Occidental. Si el rostro debe mucho a la fascinación del momento por el arte "primitivo" o no-occidental, los suaves volúmenes de las extremidades y el torso transmiten al mismo tiempo una profunda sensibilidad clásica. Las monumentales formas poseen una intensa cualidad orgánica, configurando como un todo las diversas fuentes visuales sobre las que opera la creatividad del artista, que abarcaban desde el arte cubista y futurista hasta la caligrafía china y el diseño mecánico.

Henri Gaudier-Brzeska fue un escultor francés que se afincó en Londres en 1910. La segunda parte de su apellido denota la extraña relación que mantenía con la escritora polaca Sophie Brzeska. Sin haber recibido formación académica alguna, estuvo muy influenciado por el escultor norteamericano Jacob Epstein, así como por Constantin Brancusi y Amedeo Modigliani, y empezó a esculpir directamente en piedra, con la convicción de que así se ajustaba más a la exigencia modernista de ser "fiel a los materiales". Se hizo amigo íntimo del poeta norteamericano Ezra Pound y con él entró a formar parte del movimiento vorticista en 1914. Gaudier-Brzeska publicó en la revista *Blast* [CAT. 140] un manifiesto que venía a ser una breve, brillante e idiosincrásica historia de la escultura en la que afirmaba que el declive del poder de la forma clásica iniciado a partir del Renacimiento, estaba a punto de invertirse radicalmente en la nueva escultura europea. La vida de Gaudier-Brzeska fue plasmada en la cinta *Savage Messiah* [El mesías salvaje] (1972), de Ken Russell.

123 HENRY LAMB

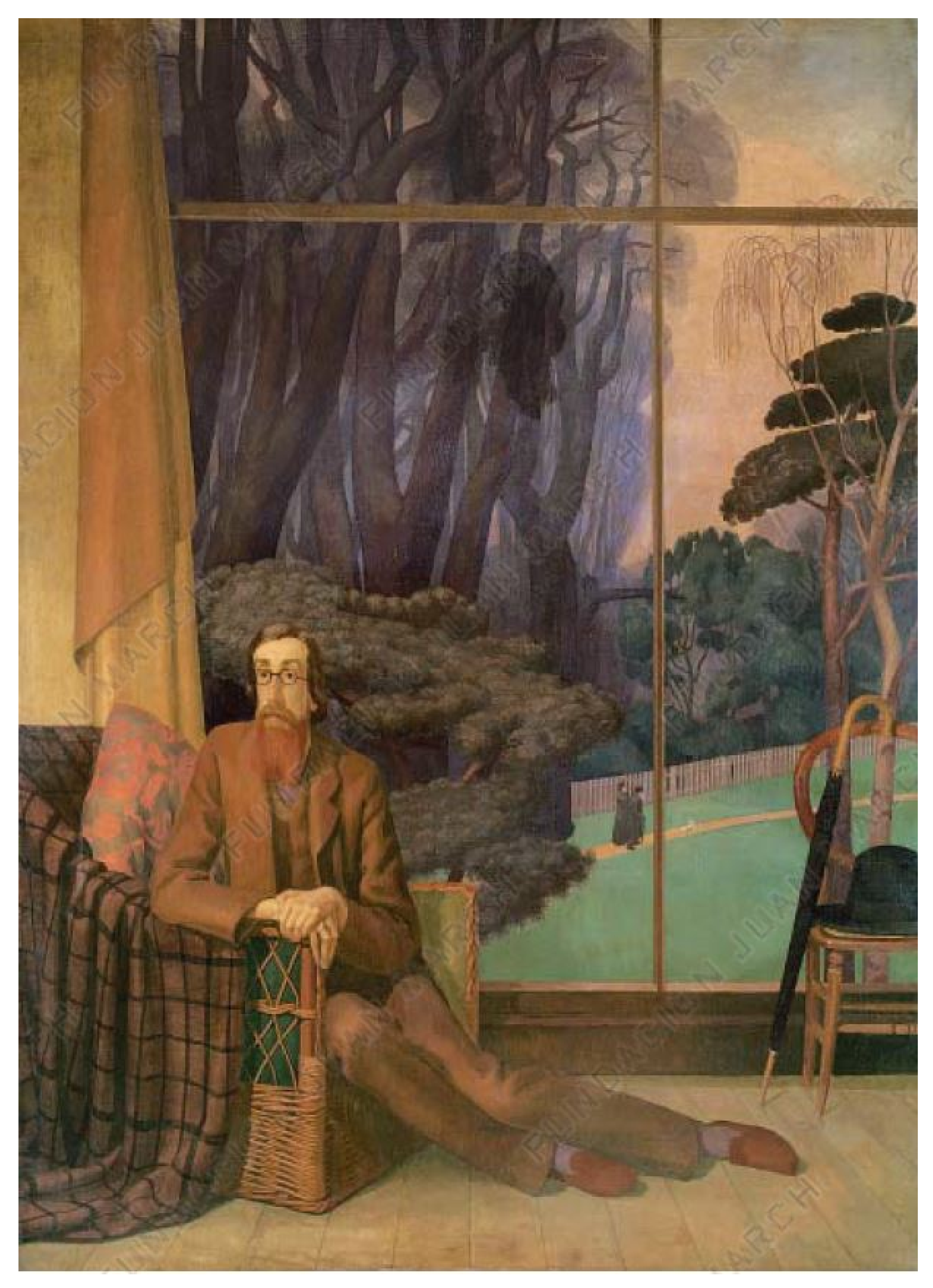
(Adelaida, Australia, 1883-Londres, 1960)

Lytton Strachey, 1914

Óleo sobre lienzo, 244,5 x 178,4 cm
Tate: Donación del Trustees of the Chantrey Bequest 1957

El escritor y crítico Giles Lytton Strachey (1880-1932) fue uno de los miembros fundadores del llamado Grupo de Bloomsbury, del que también formaban parte el crítico Roger Fry, la escritora Virginia Woolf y los pintores Vanessa Bell y Duncan Grant. El libro más famoso de Strachey fue *Eminent Victorians* [Victorianos eminentes] (1918) (cf. p. 38), que introdujo un nuevo elemento psicológico en los trabajos biográficos, así como una actitud ingeniosa e irreverente hacia los biografiados, en este caso el cardenal Manning, católico romano converso, el pedagogo e historiador Thomas Arnold, la célebre enfermera y reformadora Florence Nightingale y el General Charles Gordon, famoso sobre todo por su acción en China. Strachey, que era homosexual, tenía una extraña relación con la pintora Dora Carrington, con la que vivió desde 1917 y que se suicidó dos meses después de la muerte del escritor. Este cuadro es una versión de mayor tamaño que otra realizada en 1912 en el estudio del artista en Vale of Health, Hampstead Heath, al norte de Londres. Este lienzo, que los dos hombres llamaban "el grandissimo", capta a la perfección a Strachey, con su característica languidez, su famosa barba pelirroja, sus piernas largas y sus zapatillas.

Nacido en Australia aunque educado en Gran Bretaña, Henry Lamb se formó como médico antes de trasladarse a París para estudiar pintura. Fue amigo de artistas como Wyndham Lewis y Augustus John. Durante la guerra sirvió en el Royal Army Medical Corps [Cuerpo Médico de la Armada Real] y fue galardonado con la Cruz Militar. A lo largo de su carrera ejerció principalmente como pintor de retratos.



125 WYNDHAM LEWIS
(Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957),

Composition in Red and Mauve
[Composición en rojo y malva], 1915

Pluma, tinta, tiza y gouache sobre papel, 347 x 245 mm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Esta obra perteneció a la artista Helen Saunders, una de las dos mujeres que formaron parte del movimiento vorticista liderado por Wyndham Lewis en 1914-15 y que colaboró en los dos números de *Blast*, la revista que este editó. Al igual que ocurre con la pintura de Edward Wadsworth [CAT. 126], la obra de Lewis parece totalmente abstracta, y sin embargo resultan evidentes sus referencias figurativas a cuerpos, arquitectura y maquinaria. Lewis pretendía lograr una imaginería compacta, y buscaba evocar múltiples impresiones, que transmitieran la compleja visión moderna. A diferencia de los futuristas, los vorticistas no trataban de imitar el movimiento, sino de crear obras de dinamismo intenso pero estático. Por otra parte, si se compara con el arte más sereno de Wadsworth, la obra de Lewis tiene algo de inquieto e incómodo, que por momentos hace pensar en una narrativa oculta.

Wyndham Lewis fue probablemente el artista británico más cosmopolita de principios del siglo XX. Entre 1901 y 1909 vivió y estudió en varias ciudades europeas, respondiendo de diferentes y poderosas maneras a las nuevas ideas sobre arte, literatura y filosofía que fue encontrando. Durante la Primera Guerra Mundial, fue oficial de artillería y artista de guerra, y tras el conflicto produjo una sorprendente cantidad de obras como artista y escritor. Fue uno de los pintores británicos más originales e importantes del siglo XX, así como un destacado autor de textos literarios, filosóficos y políticos. Siempre controvertido y sedicente "enemigo" de la complacencia estética y cultural, en la década 1930 sus opiniones políticas más inclinadas a la derecha le mantuvieron al margen de la escena artística y literaria británica. Fue un exponente independiente del arte modernista de Gran Bretaña, y, tras la Segunda Guerra Mundial, defensor entusiasta de artistas jóvenes como Francis Bacon. Aunque perdió la vista en 1951, continuó escribiendo novelas, críticas y textos de teoría del arte.

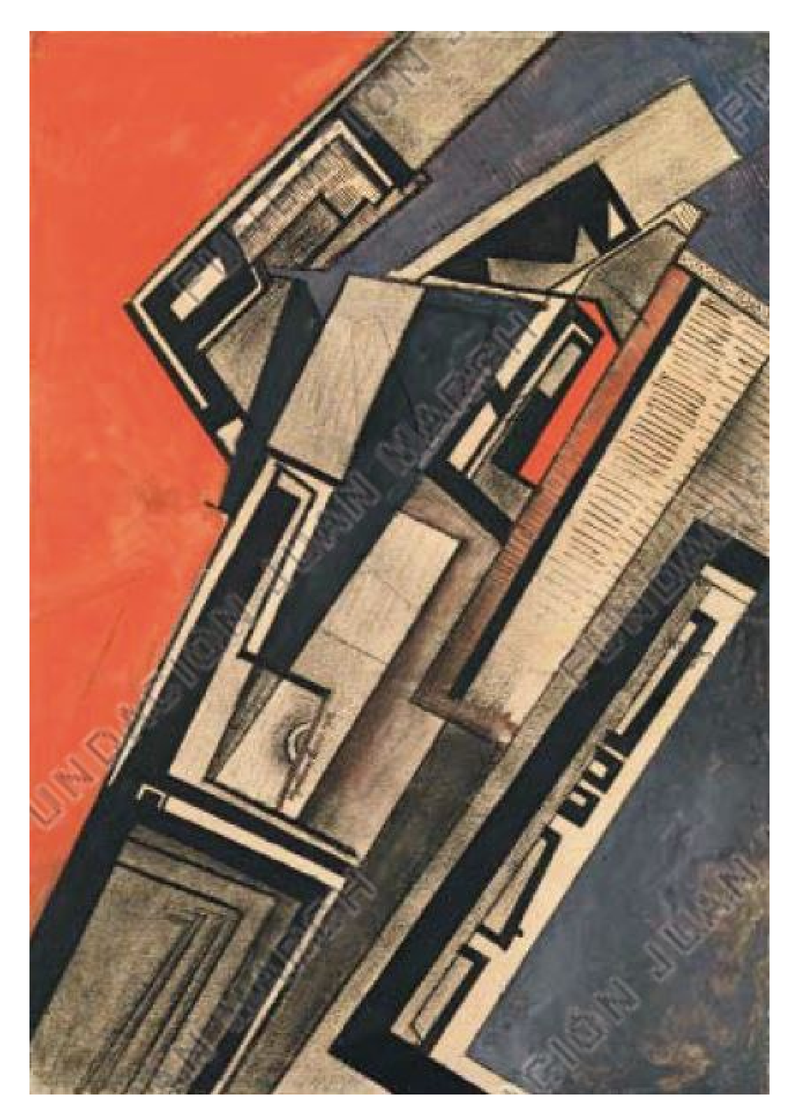
126 EDWARD WADSWORTH
(Cleckheaton, West Yorkshire, 1889-Londres, 1949)

Vorticist Composition
[Composición vorticista], c 1914-15

Óleo sobre lienzo, 76,3 x 63,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Se trata de la única pintura al óleo vorticista de Wadsworth que se conserva, por lo que, en un momento determinado, se creyó que era una falsificación. En 1988 la hija del artista confirmó su autenticidad y, cuando los rayos X mostraron que se había pintado sobre la figura de un hombre sentado fumando en pipa con un sombrero en el regazo, se confirmó que, efectivamente, se trataba de una interpretación muy precisa de dicho tema. Desde luego, es posible leer las formas en clave figurativa; sin embargo, por lo general, el arte vorticista encerraba múltiples referencias, y las alusiones a la arquitectura y a la maquinaria también constituyen aspectos relevantes para entender la imagen. Del mismo modo que ocurría con la obra de Wyndham Lewis [CAT. 125], la de Wadsworth anticipa, en muchos sentidos, la obra de Kazimir Malevich y el constructivismo.

Edward Wadsworth, hijo de un industrial de Yorkshire, estudió ingeniería en Alemania y después en la Slade School of Art de Londres. En 1913 se unió a Wyndham Lewis para fundar el Rebel Art Centre, y fue una figura destacada del movimiento vorticista, además de colaborar sustancialmente en los dos números de la revista *Blast* [CAT. 140]. La mayor parte de su obra de este periodo conservada es en papel, acuarelas o xilografías; su imaginería está basada principalmente en paisajes industriales, en particular escenas marítimas y maquinaria, y posee una claridad y una sutileza casi orientales. Wadsworth mostró su obra en la única exposición vorticista, celebrada en Londres en 1915, antes de convertirse en artista de camuflaje naval y de guerra (p. 38). En la década de 1930 era un destacado exponente del surrealismo y la abstracción y fue miembro del grupo Unit One [CAT. 145].





127 DUNCAN GRANT

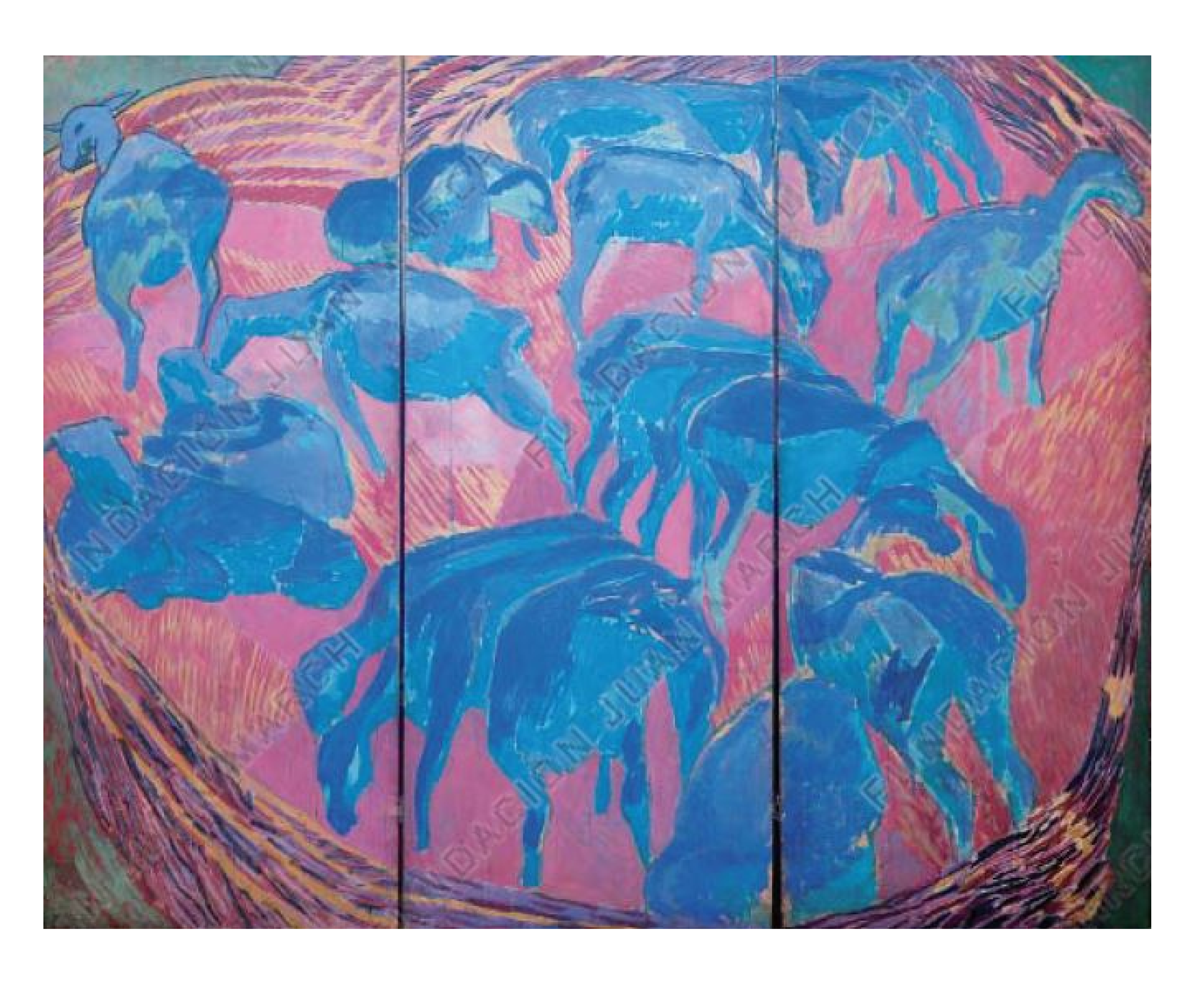
(Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978)

The Blue Sheep [La oveja azul], 1915

Biombo. Gouache sobre papel montado sobre lienzo, 162,5 x 205 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Este gran biombo pintado al temple sobre papel lo realizó el artista para los Omega Workshops [Talleres Omega], un negocio fundado por el artista y crítico Roger Fry en 1913 para promover el desarrollo del diseño moderno y en respuesta al arte posimpresionista procedente de Francia (pp. 37-38). En el biombo se representa un rebaño de unas veinte ovejas en un redil de mimbre, pintado en azules brillantes sobre un fondo naranja rojizo. Grant ha ignorado las separaciones articuladas entre los tres paneles plegables —separaciones visibles cuando el biombo está abierto—, de modo que las junturas cortan por la mitad a muchas de las ovejas. El biombo fue adquirido por Paul Roche, un poeta y traductor de latín y griego que cuidó de Grant durante los últimos años de su vida.

Duncan Grant era uno de los principales pintores del Grupo de Bloomsbury (p. 38) y, en la Inglaterra pre-bélica, junto con Vanessa Bell y Roger Fry, lideró el movimiento modernista, en respuesta al arte fauvista, cubista y abstracto. Asistió a la Slade School of Art de Londres y realizó estudios en París e Italia. Tuvo varios amantes, entre ellos su primo Lytton Strachey [CAT. 123]. Durante la guerra se declaró pacifista y se trasladó a vivir a Charleston Farmhouse, la casa de campo del crítico Clive Bell y su esposa Vanessa, codirectora de los Talleres Omega, con la que Grant tendría un hijo. Charleston Farmhouse estaba situada cerca de Firle, en Sussex, y actualmente está abierta al público. Con sus jardines, habitaciones, mobiliario y tejidos decorados, permite recrear a la perfección el ambiente ideal del grupo de “Bloomsbury”.





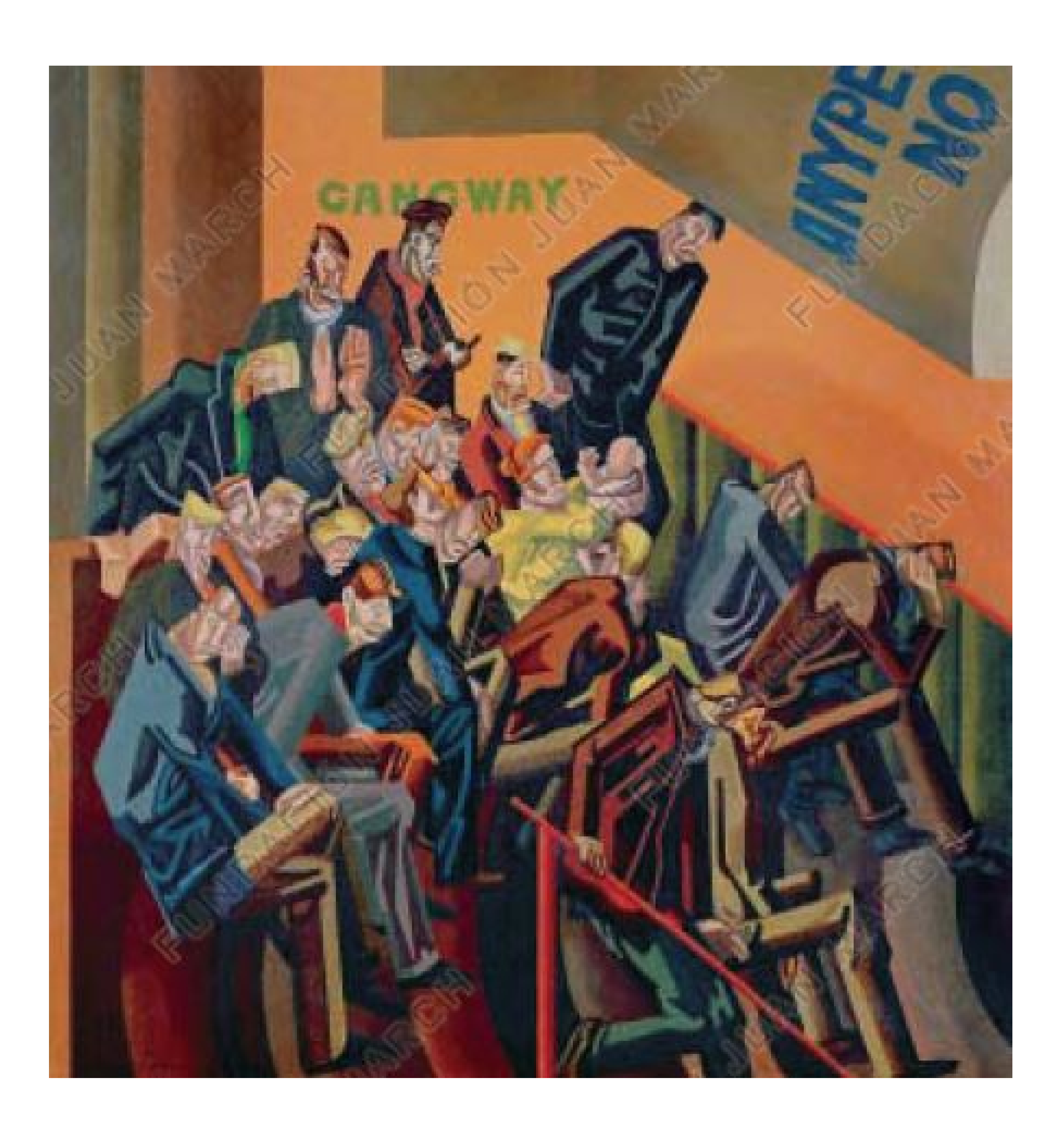
128 CHRISTOPHER RICHARD WYNNE NEVINSON
(Londres, 1889-1946)

French Troops Resting
[El descanso de las tropas francesas], 1916

Óleo sobre lienzo, 71 x 91,5 cm
Imperial War Museum, Londres

Este óleo muestra a los soldados de las tropas francesas con todo su equipo descansando, exhaustos y abatidos, al borde del camino. A pesar de sus problemas de salud, en 1914 Nevinson se unió, junto con su padre, a la unidad de asistencia sanitaria, Friends Ambulance Unit. De servicio en el norte de Francia y Flandes, fue testigo de primera mano de la atroz destrucción que causó la Primera Guerra Mundial. Profundamente afectado por estas vivencias, en sus pinturas expresó de forma contundente su rechazo frente a los aspectos deshumanizantes de la guerra moderna recurriendo a elementos de estilo futurista. Declarado inválido para el ejército, fue nombrado artista de guerra oficial junto con sus colegas modernistas David Bomberg, Wyndham Lewis y otros.

Ch. R. W. Nevinson era hijo del famoso corresponsal de guerra Henry Nevinson. Formado en la Slade School of Art de Londres, fue contemporáneo de Stanley Spencer y Paul Nash. De temperamento combativo al igual que Lewis, Nevinson fue el único artista británico que en 1913 se alió con F. T. Marinetti y los futuristas italianos, lo que provocó una escisión con Lewis y el resto de integrantes del grupo vorticista. Tras la guerra viajó a Nueva York, donde pintó algunos lienzos de la ciudad de inspiración futurista. Su obra posterior fue un ambicioso intento de crear una forma de pintar moderna y alegórica con un estilo grandilocuente.



129 WILLIAM ROBERTS
(Londres, 1895-1980)

At the Hippodrome (The Gods)
[En el Hippodrome (los dioses)], 1920

Óleo sobre lienzo, 97,8 x 92,6 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester

Este cuadro se inspiró en los *music halls* de Londres, tema popular entre los artistas del Grupo de Camden Town antes de la Primera Guerra Mundial. El Hippodrome era un gran *music hall* y teatro de variedades que, poco antes de la fecha de este óleo, había acogido los primeros conciertos oficiales de jazz de Gran Bretaña, en los que se presentó la mestiza Original Dixieland Jazz Band de Nueva Orleans. Situado en la esquina de Leicester Square y Charing Cross Road, en el West End, el Hippodrome tenía una capacidad para aproximadamente mil quinientas personas. Las figuras que aparecen aquí se amontonan en los asientos baratos del gallinero [en inglés, *gods*, dioses], y parecen al mismo tiempo embelesados, incómodos y aburridos, algunos quizá crispados por el niño que llora en mitad de la escena. La forma y expresión embrutecida de sus rostros sugiere que el artista intentaba reflejar la tensa atmósfera social del Londres de posguerra, que se recuperaba de la catástrofe humana del conflicto mientras la gente se readaptaba a la paz.

William Roberts procedía de un ambiente humilde del East End y asistió a la Slade School of Art, Londres. Se hizo miembro del grupo vorticista en 1914 y, tras servir en artillería y después como artista oficial de guerra, se unió al efímero Grupo X de Wyndham Lewis en 1920, año en que pintó este cuadro. A lo largo de su carrera, Roberts creó un arte de estilo modernista, autóctono y popular, interesado en las vidas de la gente corriente.

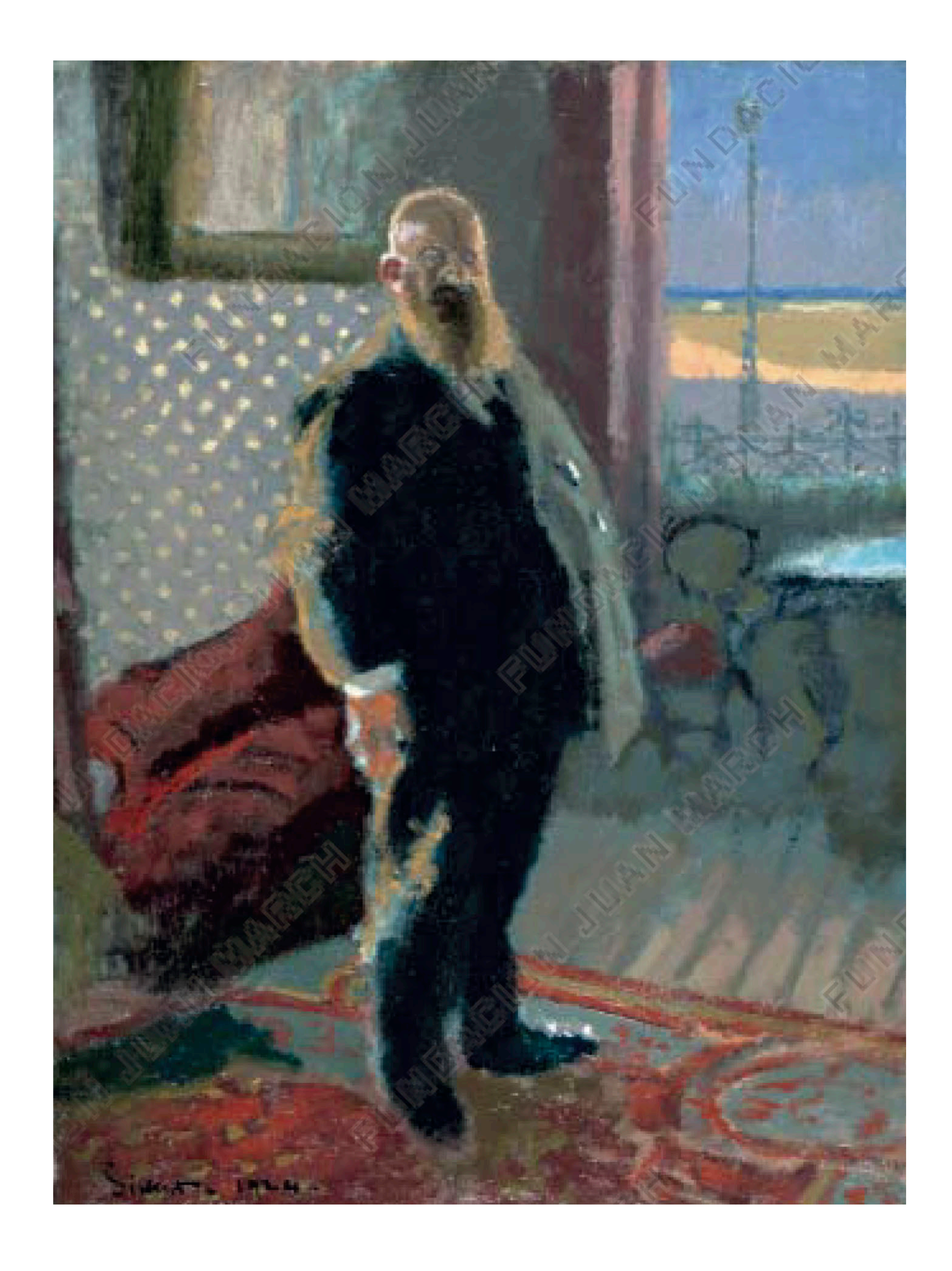
130 WALTER RICHARD SICKERT
(Múnich, 1860-Bathampton, Somerset, 1942)

Portrait of Victor Lecourt
[Retrato de Victor Lecourt], 1922-24

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 60,5 cm
Manchester City Galleries

El 2 de noviembre de 1921 Sickert escribía a su cuñada Andrina Schweder: "También estoy pintando a Victor Lecour [*sic*], una criatura fascinante, que regentaba el Clos Normand en Martin Eglise". Al año siguiente, el 19 de enero, le decía que Lecourt era "como un oso" (ambas citas proceden de Wendy Baron, *Sickert: Paintings and Drawings*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2006, p. 480, editado para el Paul Mellon Center for Studies in British Art). El Clos Normand era un café-restaurante de Martin-Église, una aldea situada entre Envermeu y Dieppe. El escenario del retrato es el piso de Sickert, en la calle Aguado (ahora Boulevard Verdun), 44, en Dieppe, donde vivió la mayor parte del tiempo a partir de 1880. El imponente hostelero rural está de pie, en medio de la sala de estar; a sus espaldas, a través de una ventana, se ven el mar y la playa. Lecourt, con su calva y su larga barba y con las manos en los bolsillos, mira fijamente al espectador. Sickert acabó este óleo sin barnizar en su estudio de Londres, y lo expuso en la Royal Academy en 1925, donde recibió grandes elogios de la crítica.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Sickert evolucionó hacia una nueva forma de pintar, con pinceladas amplias y un acabado mate, y utilizando a menudo grandes formatos. Con frecuencia empleaba la fotografía como fuente de inspiración de sus imágenes. Aunque este cuadro se pintó del natural, marca un punto de inflexión en su obra y anticipa las que le harían famoso en los últimos años de su carrera.



131 GWEN JOHN

(Haverfordwest, Pembrokeshire, 1876-Dieppe, 1939)

Girl in Mulberry Dress
[Niña con un vestido de color mora], 1923

Óleo sobre lienzo, 69 x 53,3 cm
Southampton City Art Gallery

A comienzos de la década de 1920, Gwen John pintó una serie de retratos de una niña con un vestido de color mora que se caracterizan por el empleo de pintura seca, una superficie inacabada, casi desnuda, una paleta apagada y extrañas distorsiones en la figura. El efecto es de una discreta monumentalidad, de acuerdo con su interés por recuperar el clasicismo que en gran parte caracterizaba el arte europeo de la posguerra. Las leves diferencias de tono en el lienzo están cuidadosamente estudiadas, y realizó cálculos muy detallados para determinar con exactitud las sombras correctas. La pila de lienzos que se vislumbra en la esquina inferior izquierda sugiere que el escenario es el estudio de la artista.

Nacida en Gales, Gwen John asistió, en la década de 1890, a la Slade School of Art de Londres, en la que también estudiaba su hermano Augustus. Fue miembro del New English Art Club y se trasladó a París para completar su formación. Trabajó como modelo para el escultor francés Auguste Rodin, con quien mantuvo una relación amorosa y del que siguió enamorada hasta su muerte. Hizo amistad también con su secretario, el poeta Rainer Maria Rilke, cuya obra estudió. En 1913 se convirtió al catolicismo y comenzó una serie de retratos de Mère Marie Poussepin, la fundadora de las Hermanas Dominicas de la Caridad, con un convento en Neudon. A diferencia de su hermano, extrovertido y sexualmente extravagante, Gwen llevó una vida tranquila dedicada a su arte y a experiencias espirituales, algo que se hace evidente en las mujeres silenciosas, a menudo monjiles, y en los sencillos interiores de sus pinturas. Tras una década de decreciente producción artística, murió en Dieppe, habiendo pasado la mayor parte de su vida adulta en Francia.

132 EDWARD BURRA

(Londres, 1905-Rye, Sussex, 1976)

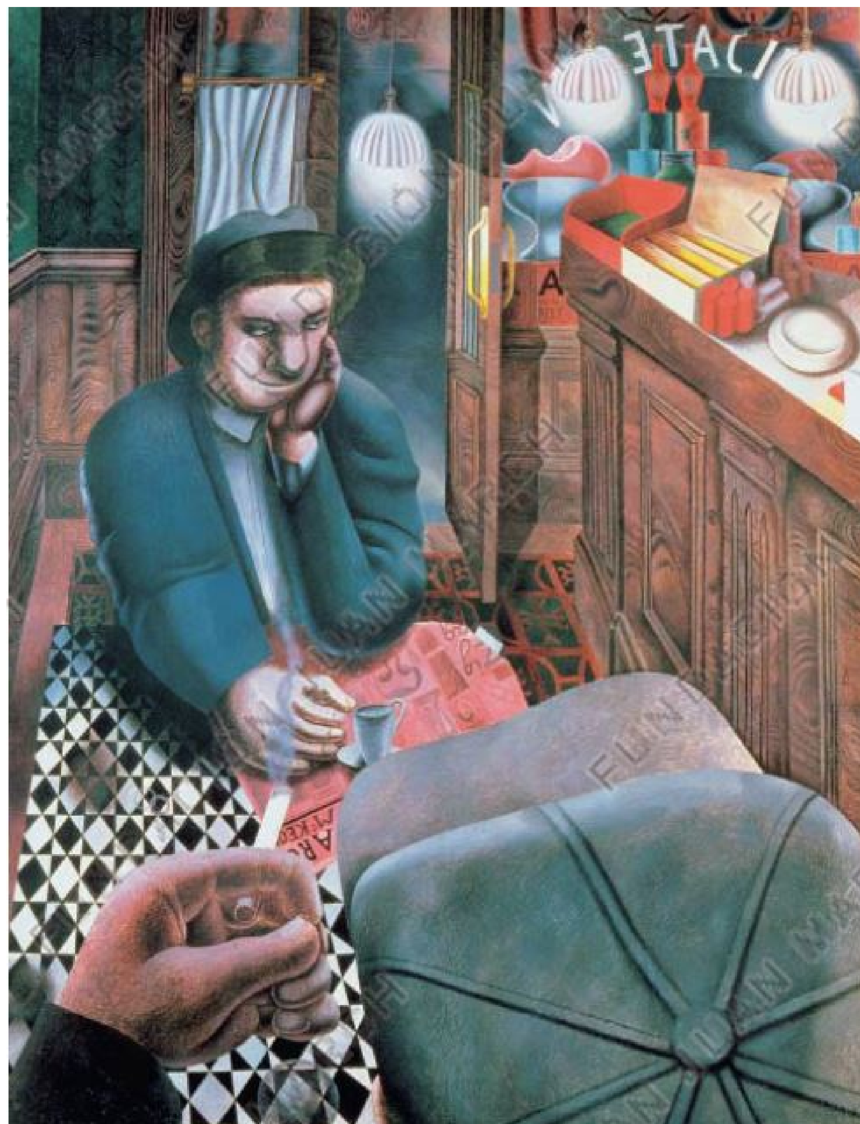
The Café [El café], 1930

Acuarela sobre papel, 829 x 675 mm
Southampton City Art Gallery

En una vista desde lo alto en el interior de un café, un hombre de espaldas, del que sólo vemos la gorra, mira a otro hombre sentado al otro lado de la mesa con mantel de estampado geométrico que lleva una gorra y apoya la cabeza en su mano izquierda. A la derecha de la imagen se ve la barra iluminada por unas lámparas y una inscripción ambigua sobre un cristal. A finales de la década de 1920 y principios de 1930, Burra viajaba con frecuencia al extranjero, especialmente a París, Marsella, Tolón, Nueva York, Barcelona, Madrid y Marruecos, donde, a pesar de los frecuentes achaques que padecía, buscaba un modo de vida activamente homosexual. Durante este periodo creó innumerables escenas de cafés, salones de baile y clubs nocturnos procedentes de una amalgama de experiencias personales, revistas y diversas ilustraciones fotográficas.

Edward Burra estudió en el Royal College of Art de Londres entre 1923 y 1925. Muy influido por la obra de William Roberts [CAT. 129] y de su amigo Paul Nash [CAT. 136], sentía también fascinación por el collage dadaísta, el surrealismo y la obra satírica del artista alemán George Grosz. A partir de estos intereses creó un mundo visual único de personajes procedentes de submundos y de espacios urbanos que distorsionaba de un modo inquietante. Posteriormente, en la década de 1930, su arte devino más fantástico y pintó imágenes en respuesta a la violencia de la Guerra Civil española. La mayor parte de su vida vivió en la pequeña localidad de Rye, Kent. Durante sus últimos años realizó numerosos paisajes.





133 HENRY MOORE

(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)

Two Forms [Dos formas], 1936

Piedra de Hornton marrón sobre base de madera, 95 x 77 x 57 cm
The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire

Esta escultura de dos piezas está tallada en piedra de Hornton marrón extraída de las canteras de Oxfordshire, un material que Moore empleaba con frecuencia a finales de los años treinta. A mediados de esa década, Moore investigaba los enfoques surrealista y abstracto; en 1934 se unió al grupo Unit One [CAT. 145], que intentaba aunar ambas tendencias, y en 1935-37 al grupo Axis, que promovía el modernismo internacional en Gran Bretaña. La piedra, de intenso color, se ha esculpido en un caso en forma de círculo, con una muesca superficial, mientras que su pareja, con una forma irregular que evoca un torso humano, presenta unas muescas más profundas, una de ellas incluso atraviesa completamente la piedra. En parte estas formas recuerdan también unas cabezas, y parece que mantienen algún tipo de relación psicológica entre ellas. En relación con los huecos de su escultura, Moore escribía:

> El primer hueco que se realiza en un trozo de piedra es una revelación. El hueco conecta un lado con el otro, lo que inmediatamente refuerza su tridimensionalidad. Un hueco puede transmitir tanto significado formal como una masa sólida... El misterio del hueco —la misteriosa fascinación que despiertan las cuevas en laderas y acantilados.
>
> (“The Sculptor Speaks”, *The Listener* (18 agosto 1937), p. 449).

Henry Moore fue el más célebre y elogiado escultor británico del siglo XX, enormemente prolífico e internacionalmente famoso. En los años veinte y treinta se empapó de muchas influencias, desde la obra de Alberto Giacometti y Pablo Picasso a las formas geológicas y animales, a partir de las cuales creó un lenguaje escultórico moderno y único. Sus obras se pueden ver en muchos espacios públicos por toda Gran Bretaña y Europa.

135 BEN NICHOLSON

(Denham, Buckinghamshire, 1894-Londres, 1982)

Painting, 1937 [Pintura, 1937], 1937

Óleo sobre lienzo, 79,5 x 91,5 cm
The Samuel Courtauld Trust. The Courtauld Gallery, Londres

Nicholson pintó este lienzo en el momento culminante de su interés por la abstracción y el constructivismo. Dominan los colores pálidos, a excepción del contundente pequeño rectángulo rojo del centro y, algo más arriba, el rectángulo negro de mayor tamaño. Los colores evocan diferentes profundidades espaciales que, de forma paradójica, se contradicen y equilibran mutuamente. Aunque parece evidente la influencia de la obra de Piet Mondrian, Nicholson había desarrollado su estilo abstracto en la década de 1930 a partir de anteriores pinturas de paisajes y naturalezas muertas y en 1934 elaboró el primero de sus famosos “relieves blancos”, tallados delicadamente en paneles de madera y luego pintados de blanco. De hecho, seguían haciendo referencia a los motivos de las naturalezas muertas, como también es el caso de *Painting, 1937*, donde la gama de tonalidades sugiere una atmósfera celeste y paisajística. En última instancia, los intereses de Nicholson son más empíricos y naturalistas que los de Mondrian, cuyas teorías teosóficas determinaban el aspecto de sus cuadros manifiestamente “puros”.

Ben Nicholson era hijo del pintor William Nicholson y estudió en la Slade School of Art de Londres de 1910 a 1911. Viajó mucho por Europa y, en la década de 1920, recibió la influencia de Pablo Picasso y el cubismo. Especialmente interesado en el arte paisajístico, en 1928 visitó la colonia de artistas de St Ives, Cornualles, donde descubrió la obra “primitiva” del pescador local Alfred Wallis. En los años treinta, junto con su mujer Barbara Hepworth [CAT. 151], fue pionero de la abstracción internacional y desempeñó un papel esencial dando a conocer la obra de Hans Arp, Constantin Brancusi, László Moholy-Nagy y Piet Mondrian. En 1937 dirigió la importante publicación modernista *Circle*. Desde finales de la década de 1930 hasta 1958 vivió y trabajó en St Ives, donde era la figura más destacada, así como un artista reconocido internacionalmente. En 1958 se trasladó a Castagnola, una pequeña localidad en el cantón suizo del Tesino. Regresó a Inglaterra en 1971 y desde 1974 hasta su muerte residió en Londres.





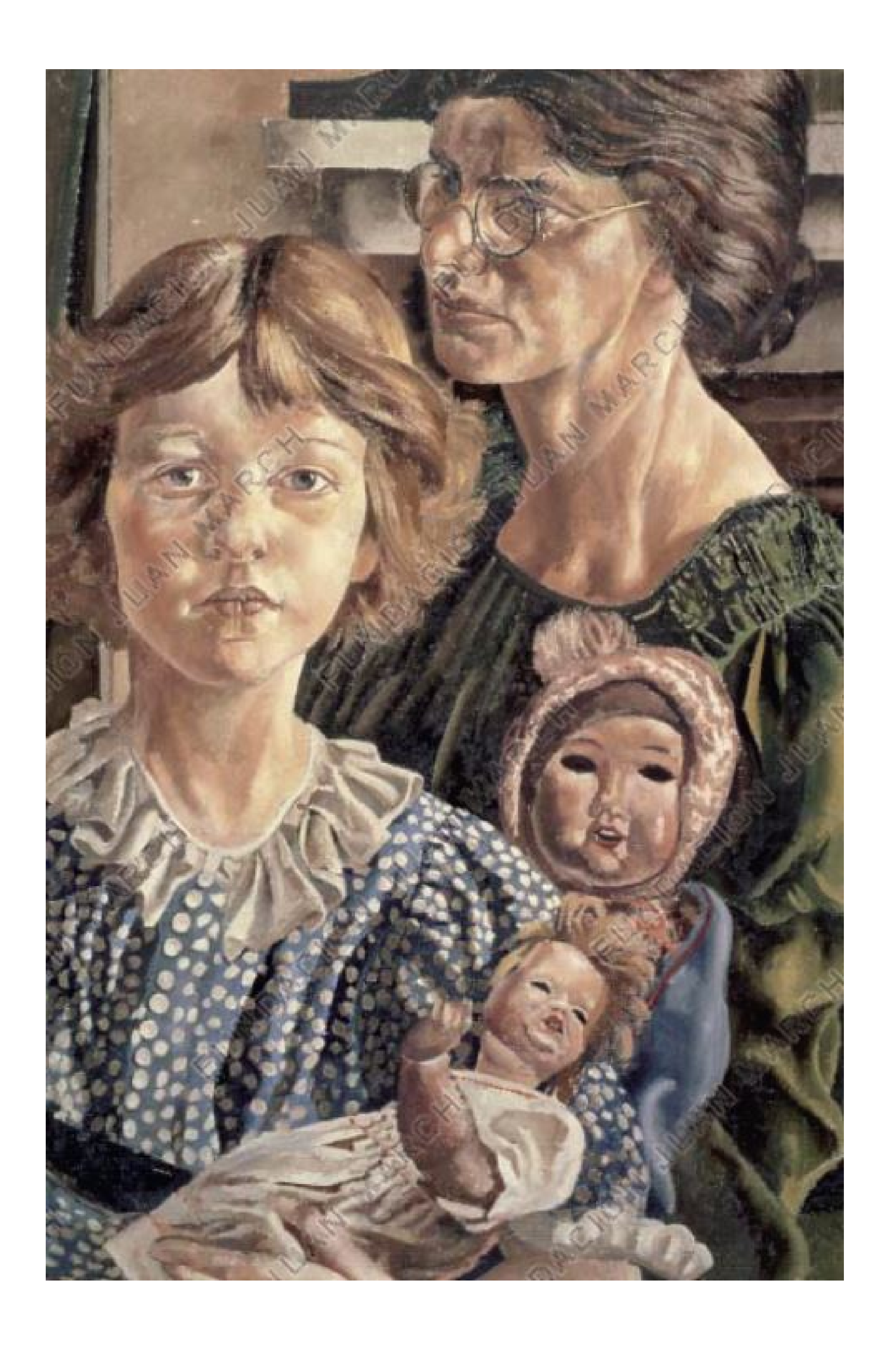
134 STANLEY SPENCER
(Cookham, Berkshire, 1891-Cliveden, Buckinghamshire, 1959)

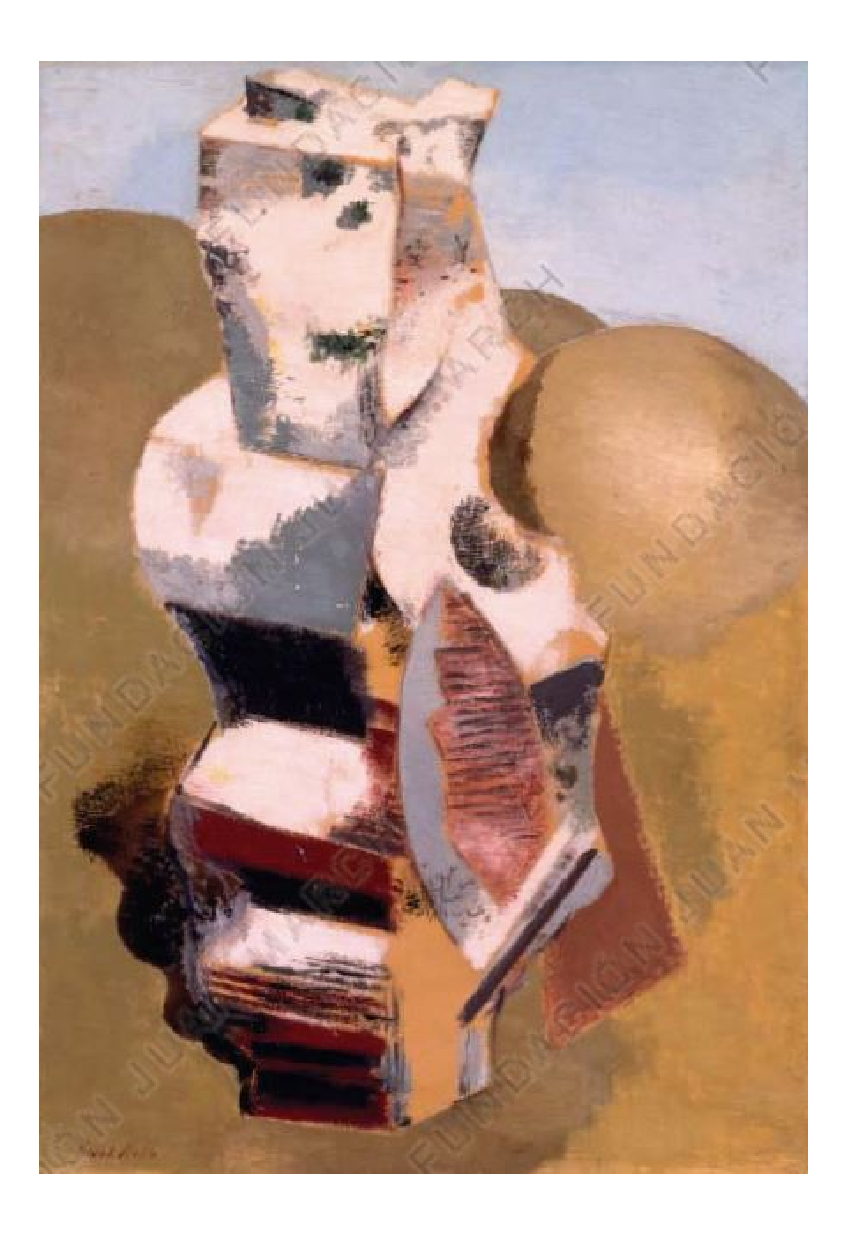
A Family Group (Hilda, Unity and Dolls)
[Un grupo familiar (Hilda, Unity y muñecas)], 1937

Óleo sobre lienzo, 76,2 x 50,8 cm
Leeds Museum and Galleries (Leeds Art Gallery)

El artista representa a su familia en la casa de los padres de su esposa, Hilda, en Hampstead. En primer plano, Unity, la hija de ambos, de siete años, mira sin miedo al espectador. Situada detrás de su hija, Hilda dirige su mirada resueltamente hacia nuestra izquierda —madre e hija encarnan etapas de la vida distintas pero indisolublemente unidas—. La tensión psicológica es obvia y refleja la crisis de la relación entre Spencer y su esposa después de que este se embarcara en una aventura amorosa con su modelo Patricia Preece. Durante su visita a Hampstead en 1937 —año en que concluyó este cuadro— Spencer confiaba, de un modo poco realista, en lograr cierto acuerdo entre los tres; sin embargo, Hilda rechazó la propuesta y la imagen recoge el trágico impacto del final de su matrimonio. Las muñecas ciegas —una mira fijamente con expresión ambigua y la otra se retuerce, con un gesto casi de dolor, en los brazos de Unity— otorgan al cuadro un cariz siniestro.

Stanley Spencer nació en el pueblo de Cookham, Berkshire, a orillas del Támesis. Hijo de un profesor de piano, estudió en la Slade School of Art de Londres de 1907 a 1912. Excéntrico inconformista tanto en aspectos religiosos como vitales, muchas de sus pinturas se inspiran en fuentes bíblicas y sagradas, así como en su propia experiencia y en la de la gente corriente que le rodeaba. Durante la Primera Guerra Mundial fue técnico sanitario y también artista oficial de guerra. En la década de 1920 trabó amistad con artistas como William Roberts [CAT. 129] y Paul Nash [CAT. 136, 145, 146], y en 1925 se casó con la pintora Hilda Carline. En 1927 trabajó en una comisión especial encargada de pintar una capilla conmemorativa de la guerra en Burghclere, Berkshire, primero de varios proyectos ambiciosos que culminaron en *The Resurrection, Port Glasgow* [La resurrección, Port Glasgow] (1947-50). En 1932 fue nombrado miembro asociado de la Royal Academy, pero dimitió en 1935 al ser rechazadas dos obras suyas para la exposición de verano. Durante la Segunda Guerra Mundial recibió el encargo de pintar *Shipbuilding on the Clyde* [Construcción naval en el río Clyde], que concluyó en 1950. Fue nombrado miembro de la Royal Academy en 1950, y recibió el título de sir el mismo año de su muerte.





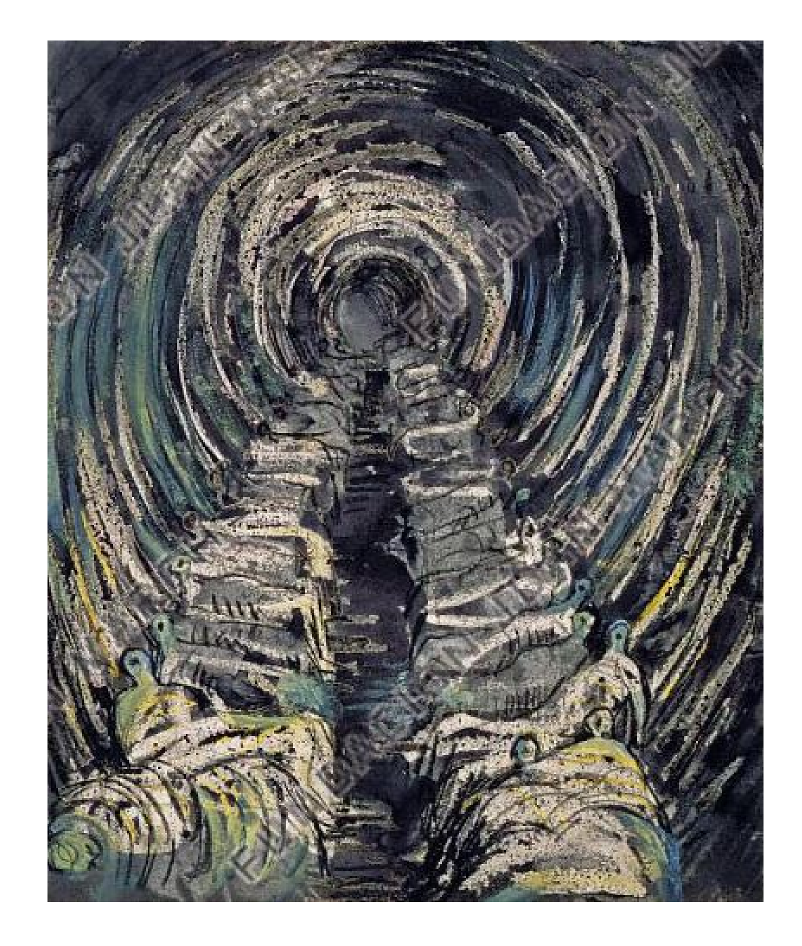
136 PAUL NASH
(Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)

Druid Landscape [Paisaje druida], c 1938

Óleo sobre cartón, 58,5 x 40,5 cm
British Council Collection

Este óleo sobre cartón está basado en una fotografía de uno de los antiguos monolitos de Avebury, Wiltshire. La había tomado el artista con una cámara de bolsillo Kodak el verano de 1933, durante su primera visita al famoso enclave megalítico, que inspiraría varias de sus obras. Aunque se trata de un tema inglés, *Druid Landscape* lo pintó en Niza a principios de 1934, cuando Nash, por cuestiones de salud, viajaba por Francia, Italia, España y el norte de África. Esta obra se mostró en la exposición inaugural del grupo Unit One [CAT. 145], fundado por Nash ese mismo año. Durante algún tiempo Nash había estado trabajando en un estilo más abstracto, pero en 1933 retomó el tema más importante de su obra, el *genius loci* del paisaje inglés. La referencia del título a los druidas, casta sacerdotal de la antigua sociedad británica, manifiesta su fascinación por los aspectos místicos del paisaje y el animismo que veía en las relaciones del hombre prehistórico con lo inanimado. Más que simples formas rocosas, esas gigantescas piedras le parecían personalidades con una presencia real, actores de un singular drama.

Paul Nash estudió en la Slade School of Art de 1910 a 1911 y empezó a pintar paisajes románticos y simbolistas. En 1917 sirvió en el ejército y fue nombrado artista oficial de guerra, lo que dio lugar a algunas de sus mejores obras. Durante la década de 1920 trabó amistad con Edward Burra [CAT. 132], miembro también del grupo Unit One, y recibió la influencia de la pintura del artista italiano Giorgio de Chirico. La obra de Nash siempre revistió un marcado cariz literario y en 1932 publicó una edición ilustrada de dos obras del escritor del siglo XVII Thomas Browne, *Urne Buriall* y *The Garden of Cyrus* [El enterramiento en urnas y El jardín de Ciro]. Nash formó parte del comité de la *1st International Surrealist Exhibition* [CAT. 148], que se celebró en Londres en 1936, y fue un distinguido artista de guerra en la Segunda Guerra Mundial.



137 HENRY MOORE
(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)

Tube Shelter Perspective
[Perspectiva del refugio del metro], 1941

Lápiz, ceras de colores, acuarela, aguada, gouache sobre papel, 291 x 238 mm
The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire:
regalo del artista, 1977

En el verano de 1940, tras la derrota de la Luftwaffe en la batalla de Inglaterra, los alemanes emprendieron una campaña de bombardeos sistemáticos contra ciudades y objetivos industriales británicos, que se prolongaría durante buena parte de 1941. El *London Blitz* [Bombardeo de Londres] forzó a muchos a cobijarse en las estaciones de tren subterráneas diseminadas por toda la ciudad, en las que, a pesar de la oposición oficial, hasta cien mil londinenses pasaron la noche. En uno de esos ataques, Moore se vio obligado a pasar una noche en la estación de Belsize Park; fue entonces cuando concibió la idea de una serie de dibujos de las impresionantes masas de hombres, mujeres y niños durmiendo en los andenes. Conseguido el encargo oficial, Moore realizó diversas visitas nocturnas al subsuelo, donde, asombrado ante el caos y la camaradería, dibujó diversas figuras, sentadas o durmiendo. Al ser bombardeado su estudio, se trasladó a Perry Green, Hertfordshire, al norte de Londres, donde concluyó dibujos como este, con tinta, ceras, gouache y acuarelas. En la imagen se muestra la prolongación de la estación de la calle Liverpool, un proyecto reciente en el que todavía no se habían tendido las vías, lo que permitía la colocación de filas dobles de gente. Moore recurrió a su fascinación por el dibujo italiano del Renacimiento, los mitos clásicos, los monumentos funerarios y recuerdos de diagramas que mostraban la forma en que hacinaban a los esclavos africanos en los barcos. También fue testigo de siniestras escenas dantescas y condiciones inmundas, con las que, irónicamente, debía gestarse una sociedad de posguerra nueva y mejor.

138 MEREDITH FRAMPTON
(Londres, 1894-Mere, Wiltshire,1984)

Sir Ernest Gowers in the London RCDCR
[Sir Ernest Gowers en el RCDCR de Londres], 1943

Óleo sobre lienzo, 148 x 168,5 cm
Imperial War Museum, Londres

Este óleo muestra a Ernest Gowers (1880-1966), alto comisario regional para Londres, con sus colegas el teniente coronel A. J. Child, director de operaciones e inteligencia, y K. A. L. Parker, subdirector ejecutivo de la administración, en el Regional Civil Defence Control Room (RCDCR) [Sala de Control de Defensa Civil Regional] de Londres durante la Segunda Guerra Mundial. La Sala de Control estaba construida en un edificio especial subterráneo, entre los museos de Geología e Historia Natural de South Kensington. Su función era coordinar las operaciones de defensa civil en todo Londres, y recopilar y evaluar la información sobre los ataques aéreos alemanes. Esta imagen, destinada al Comité Asesor de Artistas de Guerra, se caracteriza por una atención al detalle casi surrealista, patente en los mapas, documentos, teléfonos, tazas de té y en la botella de leche. Gowers era un administrador brillante y un líder sólido; sin embargo, el cuadro sugiere una relación relajada con sus colegas y una atención por las sencillas comodidades domésticas en medio de una operación de defensa compleja y secreta.

Meredith Frampton era hijo del escultor George Frampton, famoso por su escultura *Peter Pan* (1912) de Kensington Gardens. De 1912 a 1915 estudió en la Royal Academy Schools, donde fue un alumno premiado. Durante la Primera Guerra Mundial trabajó en la fotografía aérea. En el periodo de entreguerras desarrolló un tipo de retrato único, clásico, muy minucioso y pulido, que presenta similitudes con los pintores alemanes del movimiento Neue Sachlichkeit [Nueva objetividad] de la década de 1920. Tras la Segunda Guerra Mundial su pérdida de visión le obligó a abandonar la pintura.



139 DUNCAN GRANT (Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978), VANESSA BELL (Londres, 1879-Firle, Sussex, 1961), FREDERICK ETCHELLS (Newcastle upon Tyne, 1886-Folkestone, 1973), ROGER FRY (Londres, 1866-1934)

Diseño de la cubierta de *Second Post-Impressionist Exhibition* [Segunda Exposición Posimpresionista]. Londres: Grafton Galleries, 1912

Catálogo de exposición: 18,4 x 12,3 cm
Chastleton House, The Whitmore-Jones Collection (adquirido por The National Heritage Memorial Fund y transferido a The National Trust en 1991)

La *Second Post-Impressionist Exhibition*, organizada por el artista y crítico Roger Fry, el crítico Clive Bell y el artista ruso Boris Anrep, se inauguró el 5 de octubre de 1912 y se clausuró a finales de diciembre de 1912 tras recibir la visita de cerca de cincuenta mil personas. Sucesora de la exposición seminal organizada en 1910 por Roger Fry, *Manet and the Post-Impressionists*, presentaba un repertorio mucho más amplio de arte moderno y contemporáneo, e incluía la reciente obra pictórica cubista de Pablo Picasso y Georges Braque. Contenía más de 250 obras divididas en 3 secciones: francesa, británica y rusa. Entre los artistas representados se encontraban Vanessa Bell, Paul Cézanne, André Derain, Natalia Goncharova, Spencer Gore, Duncan Grant, Mijail Larionov, Wyndham Lewis, André Lhote, Henri Matisse, Stanley Spencer, Maurice de Vlaminck y Edward Wadsworth. Entre 1910 y 1915 las galerías de Londres acogieron varias exposiciones importantes de arte moderno, algunas de ellas dedicadas al arte del Grupo de Camden Town, a los futuristas italianos y a los vorticistas.

Bell y Fry idearon el cartel y la portada del catálogo, ambos en blanco y negro; Grant realizó los dibujos (la cabeza de la mujer probablemente es la de Bell) y Etchells se ocupó de la tipografía. El diseño, de rasgos primitivos, trataba de transmitir la modernidad y el carácter vanguardista de la mayor parte de las obras expuestas.

140 WYNDHAM LEWIS (Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957)

Blast (ed. Wyndham Lewis), nº 1. Londres: John Lane, 1914

Revista: 31,8 x 26,7 cm
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection

Blast [Estallido] fue la publicación del movimiento vorticista, formado por Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Henri Gaudier-Brzeska y otros, creado en parte en oposición a los artistas del Grupo de Bloomsbury. Los vorticistas promovían la idea de un arte contemporáneo dinámico e interesado en las formas y en la experiencia de la modernidad industrial y urbana, lo que los vinculaba con el movimiento futurista. Con su portada de color rosa intenso, la revista *Blast* publicó manifiestos artísticos agresivamente polémicos redactados por Lewis y sus colegas. La impactante tipografía de diferentes tamaños intentaba "hacer estallar" la insularidad cultural británica y apuntaba a un amplio abanico de objetivos, como el esnobismo y la francofilia; a su vez, servía para "bendecir" tradiciones marítimas y sátira británicas. *Blast* publicó también ilustraciones de las obras de los artistas, poemas de Ezra Pound, relatos de Ford Madox Ford y Rebecca West, y el extraño drama filosófico de Lewis *Enemy of the Stars* [El enemigo de las estrellas]. Wadsworth contribuyó con la traducción de algunos fragmentos del ensayo de Vasili Kandinsky *Sobre la espiritualidad en el arte.*

141 CHARLES SHANNON (Sleaford, Lincolnshire, 1863-1937)

Britain's Efforts and Ideals: The Rebirth of the Arts [Esfuerzos e ideales de los británicos. El renacimiento de las artes], 1917

Litografía, 742 x 495 mm
Imperial War Museum, Londres

La mayor parte del arte oficial de guerra creado en Gran Bretaña —que se exponía en las galerías y se publicaba como ilustraciones en las revistas— se ocupaba, lógicamente, de las actividades en la línea de combate. Sin embargo, tras el desastre de la batalla del Somme, el derrotismo y el pacifismo constituían un problema serio, y el Departamento de Información se propuso destacar las consecuencias positivas de la victoria y la importancia de la cultura en el pensamiento oficial. Una de las iniciativas que promovieron fue la publicación de *Great War: Britain's Efforts and Ideals* [La Gran Guerra. Esfuerzos e ideales de los británicos], un conjunto de 66 litografías de dieciocho artistas importantes. Doce de ellos se centraban en los "ideales", y, a todo color, abordaban temas como la democracia, la libertad y diversos asuntos de carácter general, incluido el arte; otros seis artistas se ocupaban de los "esfuerzos", en blanco y negro, en torno a aspectos relacionados con tareas realizadas durante la guerra, como el trabajo de las mujeres y la fabricación de aviones. Entre los primeros se incluía esta estampa de Charles Shannon en la que una figura desnuda representa el renacimiento de las artes en medio de las ruinas de un conflicto. Las imágenes se expusieron en repetidas ocasiones en 1917, y fueron especialmente populares en Estados Unidos, que entró en la guerra ese mismo año.

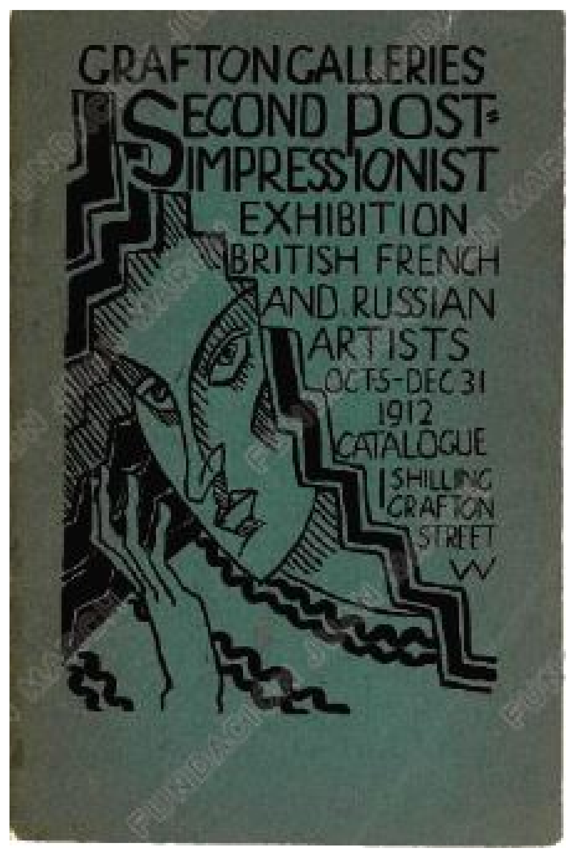
Charles Shannon —amante y colega del artista, ilustrador y diseñador Charles Ricketts— fue un importante impresor y pintor, y trabajó con Ricketts en las publicaciones que llevaba a cabo en su prolífica editorial Vale Press. Ambos estaban muy unidos al escritor Oscar Wilde, y fueron dos figuras centrales de la cultura "decadente" y simbolista del Londres de finales de la época victoriana y del periodo eduardiano, relacionadas, sobre todo en el ámbito artístico, con su amigo Aubrey Beardsley.

142 WYNDHAM LEWIS (Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957)

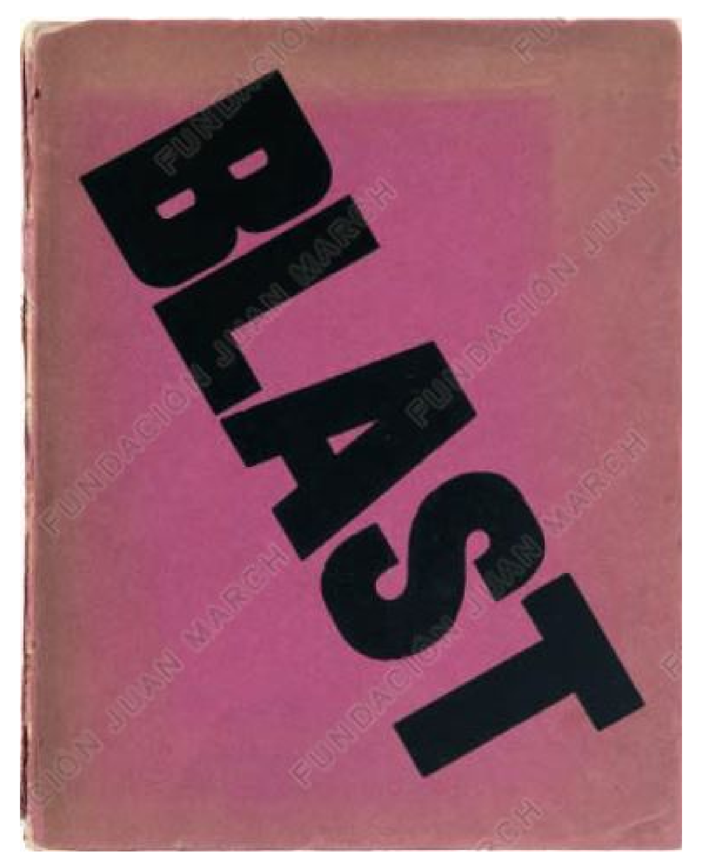
The Tyro (ed. Wyndham Lewis), nº 2 Londres: The Egoist Press, 1922

Revista: 24,8 x 18,6 cm
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection

Finalizada la Primera Guerra Mundial, Wyndham Lewis aspiraba a dar un nuevo impulso a la cultura vanguardista del vorticismo. En 1919 escribió el polémico *The Caliph's Design: Architects! Where*



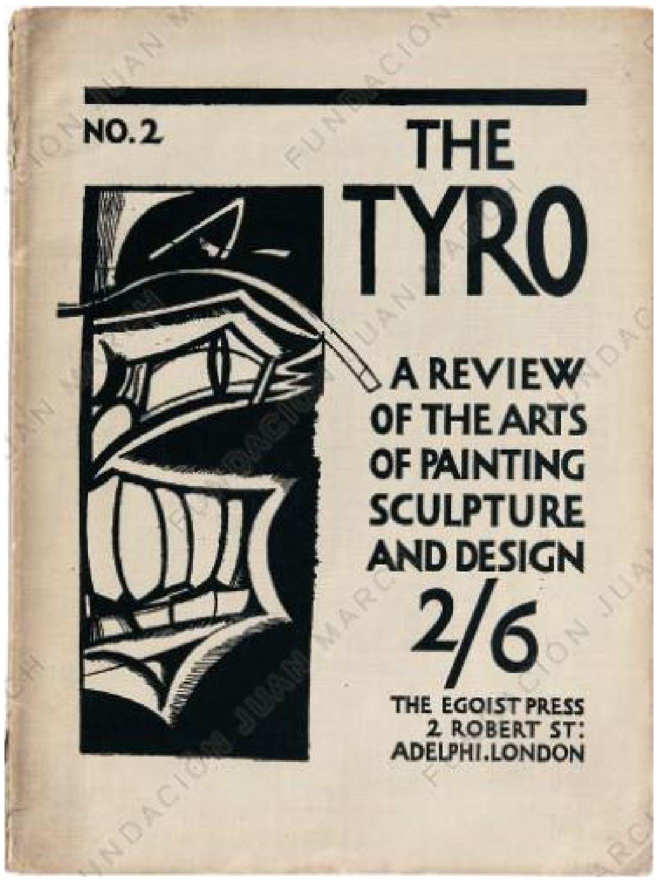
139



140



141



142

is Your Vortex? [El dibujo del califa: ¡Arquitectos! ¿Dónde está vuestro vórtice?] con objeto de promover enfoques innovadores en los ámbitos del arte, el diseño y la arquitectura, y en 1920 fundó el efímero Grupo X. La publicación de *The Tyro* coincidió con la invención de una estirpe de seres audaces recién llegados al arte y a la escritura llamados *tyros*, que debían señalar el camino hacia una forma de dibujar moderna y satírica basada en la tradición de William Hogarth y James Gillray. También se embarcó en la realización de una serie de brillantesdibujos figurativos, probablemente en competencia con Pablo Picasso, y de un excepcional grupo de composiciones semiabstractas. El "Essay on the Objective Art in our Time" [Ensayo sobre el arte objetivo de nuestro tiempo] de Lewis, publicado en el segundo y último número de *The Tyro*, en 1922, sugiere la posibilidad de una figuración radicalmente insólita y formalizada que lleve al observador lo más lejos posible del mundo visible sin abandonarlo por completo.

143 VANESSA BELL (Londres, 1879-Firle, Sussex, 1961), DUNCAN GRANT (Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978)

Frontispicio de (Arthur) Clive (Heward) Bell, *The Legend of Monte della Sibilla, or Le Paradis de la Reine Sibille*. Londres: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1923

Revista: 26 x 18,2 x 0,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo

Clive Bell (1881-1964) fue un crítico de arte formalista estrechamente vinculado al Grupo de Bloomsbury, creador del concepto de "forma significativa". Sus obras más importantes fueron *Art* [El arte] (1914) y *Since Cézanne* [Desde Cézanne] (1922). Muestra de su dedicación esporádica a la poesía es este volumen, un divertido relato sobre vino, sexo y música que evoca la vida bohemia y de amor libre que llevaba en su casa de campo Charleston Farmhouse, cerca de Firle, en Sussex, con su esposa Vanessa y el pintor Duncan Grant. Vanessa Bell diseñó la sibila de la sobrecubierta y, junto con Grant, las ilustraciones del interior.

La editorial Hogarth Press fue fundada en 1917 por Leonard Woolf y su esposa, la novelista Virginia Woolf, en su nuevo hogar, Hogarth House, en Richmond. La iniciativa se emprendió, por una parte, con la idea de hacer ediciones baratas de libros pequeños, siguiendo los principios de los Talleres Omega (cf. pp. 37-38) y, por otra, con la intención de que sirviera de terapia para Virginia, que se estaba recuperando de una enfermedad.

Ambos aprendieron el oficio de forma autodidacta: Leonard manejaba la imprenta y Virginia hacía de cajista; sus publicaciones, aunque atractivas, estaban concebidas más para la lectura que de cara a elaborar ediciones "elegantes". La participación "directa" de Virginia en la publicación de los textos ejerció una influencia considerable en sus propios escritos. Además de los textos de ambos, publicaron obras de escritores como T. S. Eliot, E. M. Forster, Roger Fry y Katherine Mansfield, de importantes novelistas rusos y, posteriormente, de Sigmund Freud. El negocio se trasladó a Bloomsbury en 1921 y en 1946 fue absorbido por la editorial Chatto and Windus.

144 FREDERICK LANDSEER MAUR GRIGGS (Hitchin, Hertfordshire, 1876-Chipping Campden, Gloucestershire, 1938)

Owlpen Manor, 1931

Aguafuerte, 202 x 257 mm
The Ashmolean Museum, Oxford. Donación de Arthur Mitchell, 1962

Griggs fue un popular ilustrador topográfico y arquitectónico que en 1904 se trasladó a vivir a la antigua ciudad de Chipping Campden, ubicada en la zona de Cotswolds, al oeste de Inglaterra. En esta localidad, una serie de artistas y artesanos del movimiento Arts and Crafts vivían en comunidad consagrados al concepto de Ruskin y Morris de integración del arte y los oficios en la vida cotidiana. Griggs, devoto del arte bucólico de Samuel Palmer, se había convertido al catolicismo en 1912. En la década de 1920, a través de sus enseñanzas en el Royal College of Art, vinculó a los artistas del Romanticismo con una nueva generación de artistas paisajistas como Graham Sutherland, también católico converso. Owlpen Manor es una mansión de la época Tudor que se halla en un remoto valle del condado de Gloucestershire. Era una ruina desocupada cuando, en los años veinte, el arquitecto Norman Jewson la compró y la restauró. La estampa estaba dedicada a Jewson en reconocimiento por su trabajo de recuperación de la simbólica casa solariega, en la actualidad frecuente escenario de películas de época.

145 PAUL NASH (Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)

Colaboración para *Unit One* (ed. Herbert Read). Libro editado con motivo de la exposición en la Mayor Gallery, Londres. Londres: Cassell, 1934

Libro: 20 x 15 cm
Tate Library & Archive

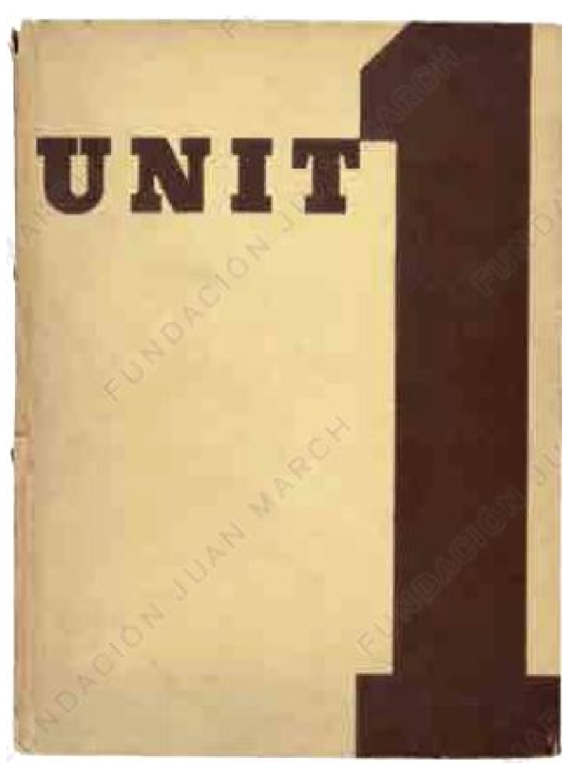
Unit One fue un grupo de artistas y arquitectos británicos fundado por los pintores Paul Nash y Ben Nicholson, el arquitecto Wells Coates y el escultor Henry Moore. Su creación se anunció en *The Times* el 12 de junio de 1933. El objetivo del grupo, dirigido por Paul Nash, era fomentar una tendencia modernista en el arte, el diseño y la arquitectura británicos que integrara el potencial de cada disciplina en un concepto más amplio. El nombre Unit One se escogió para expresar tanto la unidad como la individualidad. A él pertenecían también Edward Burra, Barbara Hepworth y Edward Wadsworth. Contaban con un espacio expositivo y de oficinas en la Mayor Gallery, Londres, donde en 1934 se celebró su única exposición, que itineraría por Inglaterra, Irlanda y Gales. Acompañaba la exposición este libro de declaraciones y fotografías editado por el influyente crítico Herbert Read (1893-1968), que promovió un intenso debate sobre el arte moderno por toda Gran Bretaña. Los miembros del grupo no compartían las mismas opiniones y su unión respondía más al deseo de plantear enfoques nuevos en el ámbito artístico que a la intención de proponer un programa específico. El libro incluía un ensayo de Paul Nash en el que trataba de señalar un aspecto común a todos los componentes del grupo y hacía hincapié en lo que consideraba un planteamiento estético específicamente inglés: "un método marcadamente lineal en el diseño… [con] colores… algo fríos pero vivos e intensamente armónicos". También describía el "espíritu" del arte inglés como "de la tierra"; realmente, su concepción es casi la del *genius loci* (pp. 80-81).



143



144



145

146 PAUL NASH (Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)

Shell Guide to Dorset [Guía Shell de Dorset]. Londres: Architectural Press, 1935

Revista: 23 x 18,5 x 1 cm
Shell Art Collection, Beaulieu, Hampshire

A comienzos de la década de 1930 la empresa petrolera Shell encargó al poeta y escritor especializado en arquitectura John Betjeman que dirigiera una serie de guías sobre los condados de Inglaterra y Gales. Betjeman reclutó a diferentes artistas para crear los distintos volúmenes, que venían a ser modernas guías pintorescas, en la tradición de William Gilpin [CAT. 80], dirigidas a los viajeros en coche de la época, procedentes en su mayor parte de las áreas metropolitanas. Las guías se distinguían por su diseño imaginativo y novedoso, como este del pintor Paul Nash para el condado de Dorset, en cuya ciudad de Swanage vivió de 1934 a 1936. Nash fue también un prolífico fotógrafo y mostró una gran sensibilidad ante aspectos extraños y surrealistas del paisaje, desde las peculiaridades de las ciudades del litoral a los misteriosos monumentos antiguos de Cerne Abbas y Badbury Rings. Las Guías Shell reflejan un momento en el que modernismo, surrealismo y tradición se funden en una síntesis única.

147 JAMES BOSWELL (Westport, 1906-Londres, 1971)

"He hath made for us a pathway / To the ends of the earth" [Nos ha trazado un camino / Hasta los confines de la tierra], en *Left Review*, vol. 1, nº 8 (Londres, mayo 1935), p. 321

Revista: 22,8 x 12,7 cm
Colección Dr I. K. Patterson

James Boswell fue un neozelandés que asistió al Royal College of Art de Londres en 1925 y enseguida chocó con las actitudes conservadoras de su personal docente. En 1928 conoció a los intelectuales marxistas Montague Slater y Edgell Rickword y en 1932 se unió al Partido Comunista. Fue miembro fundador de la Internacional de Artistas (posteriormente Asociación Internacional de Artistas) junto con los artistas de izquierdas Cliff Rowe, Misha Black, James Fitton y James Holland. Montague Slater fundó *Left Review* en 1934 e invitó a Boswell a dirigir la sección de arte. Durante cuatro años colaboró con esta revista haciendo dibujos satíricos de tinte político, a la vez que, con seudónimo, publicó algunos dibujos en el *Daily Worker*. Su estilo estaba muy influido por el del pintor satírico George Grosz y los contenidos que trataba defendían a la clase trabajadora, eran antifascistas, anticapitalistas y antiimperialistas, como la imagen que se reproduce aquí, con sus figuras de la clase dirigente, de rostros mezquinos, y el irónico título de un poema del gran poeta del imperio, Rudyard Kipling, llamado "A Song of the English" [Canción de los ingleses]. Tras la Segunda Guerra Mundial, Boswell dio un giro hacia la abstracción, trabajó en el sector publicitario y escribió un libro, *The Artist's Dilemma* [El dilema del artista] (1947), en el que plantea el conflicto del artista entre sus ideales y la realidad del capitalismo moderno.

148 Artista anónimo

Paul Éluard, Nusch Éluard, Diana Lee, Salvador Dalí en traje de buzo, ELT Mesens y Rupert Lee en la *1st International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 1936

Fotografía, 381 x 254 mm
Lee Miller Archives, Chiddingly

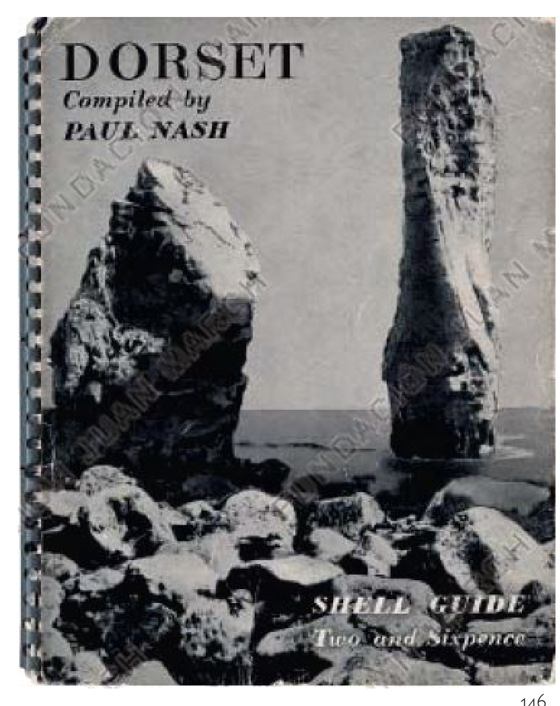
Desde la década de 1920 era evidente el impacto del surrealismo en una serie de escritores y artistas en Gran Bretaña, entre los que estaban el pintor Paul Nash [CAT. 136, 146], el escultor Henry Moore [CAT. 133, 153], el poeta David Gascoyne, y el escritor y crítico Herbert Read (1893-1968). Las tradiciones literarias y artísticas británicas tenían mucho en común con los principios del pensamiento surrealista. Read fue una figura destacada en la organización de la exposición surrealista, inaugurada por el líder de los surrealistas franceses, André Breton, en las Burlington Galleries de Londres en 1936. En el catálogo de la exposición Read escribía que los críticos no debían "expresar un juicio amable de este movimiento. No se trata de otra maniobra divertida. Es un desafío: el arte desesperado de hombres muy firmemente convencidos de la corrupción de nuestra civilización" (cit. en Alexander Robertson, Michel Remy, Mel Gooding y Terry Friedman, *Angels of Anarchy and Machines for Making Clouds: Surrealism in Britain in the Thirties* [cat. expo.]. Leeds: Leeds City Art Galleries, 1986, p. 202). Muchos la consideraron una declaración absurda, puesto que los participantes eran, en su gran mayoría, individuos extraordinariamente privilegiados. La exposición tuvo gran éxito, con una media de mil visitantes al día. Entre los presentes estaba Salvador Dalí, que ofreció una conferencia inaudible vestido con un traje de buzo del que tuvieron que sacarlo urgentemente cuando se quedó sin respiración.

149 BEN NICHOLSON (Denham, Buckinghamshire, 1894-Londres, 1982)
NAUM GABO (Briansk, 1890-Connecticut, 1977)

Circle: An International Survey of Constructivist Art (eds. Ben Nicholson, Leslie Martin y Naum Gabo). Londres, 1937, pp. 29-30

Revista: 26 x 20 x 2,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo

Los artistas y arquitectos modernistas que en la década de 1930 hallaron refugio en Londres —como el escultor constructivista ruso Naum Gabo y el arquitecto alemán de la Bauhaus Walter Gropius— brindaron una bien recibida inyección de energía y experiencia al pequeño grupo de artistas abstractos británicos, como Ben Nicholson y Barbara Hepworth, así como a arquitectos como Wells Coates. Desde la creación del grupo Unit One de Paul Nash en 1933 [CAT. 145] se venía intentando inútilmente crear en Gran Bretaña un centro de gravedad para el arte radical y constructivista, siempre con la intención de llegar a la opinión pública y al orden político. *Circle* era una publicación extensa que contenía fotografías de obras de arte, planos arquitectónicos y ensayos escritos por figuras destacadas como Gabo y Piet Mondrian. La ideología de la revista era marcadamente izquierdista, contaba con científicos y economistas afines al grupo, y los objetivos de su estética formaban parte de un movimiento más amplio que aspiraba a lograr una sociedad democrática y tecnocrática.



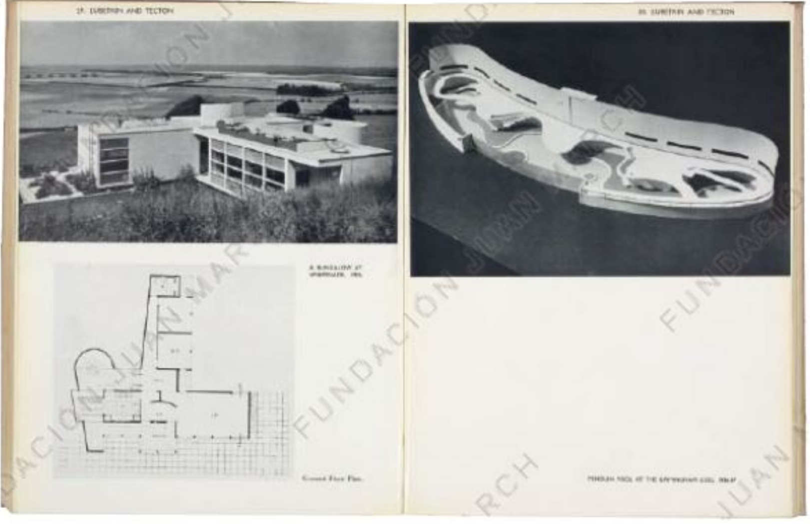
146



147



148



149



UN MUNDO FELIZ

1945 — 1980

Tras la Segunda Guerra Mundial, el arte británico evoluciona en múltiples direcciones. Pintores y escultores como Francis Bacon, Lucian Freud, David Hockney y Richard Long gozan de reconocimiento internacional. A consecuencia del aumento de la enseñanza superior, en las escuelas de arte se inscribe un mayor número de alumnos, lo cual incide no sólo en las bellas artes sino también en el diseño, la moda y la música pop, que se ve reflejada en la aparición de importantes bandas de rock surgidas de la escena artística universitaria.

El sentimiento de ansiedad y fragmentación que prevalece tras la guerra se refleja en las obras de Francis Bacon y Graham Sutherland, que a finales de la década de 1940 colaboran estrechamente. La vida humana enfrentándose a fuerzas oscuras e incontenibles se pone de manifiesto en las obras escultóricas figurativas de algunos jóvenes artistas como Reg Butler.

El mundo gris de la inmediata posguerra se ilumina considerablemente a comienzos de la década de 1950 gracias a los artistas pop Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi, cuyo trabajo recurre a los mundos de la publicidad, el cine y a otros aspectos de la cultura popular para crear obras estimulantes, inquisitivas y a menudo cínicas. La siguiente generación de artistas pop, como Peter Blake, David Hockney y Patrick Caulfield, llegan a adquirir gran popularidad en la década de 1960, lo que revela que, desde la guerra, el público de arte contemporáneo había alcanzado un alto nivel.

La pintura abstracta florece en St. Ives, la población pesquera de Cornualles donde Peter Lanyon y otros artistas se inspiran en el mar y en el paisaje local, así como en el nuevo estilo de arte abstracto que llega de América, representado por la pintura de Jackson Pollock y Mark Rothko. El arte más urbano y sofisticado del movimiento Op Art de Bridget Riley, y la escultura de acero pintada de Anthony Caro colocada directamente en el suelo de la galería, proporcionan al arte británico un aspecto democrático deslumbrante y novedoso acorde con la idea del "Swinging London".

Durante las décadas de 1960 y 1970, cuando el arte abstracto, minimalista y conceptual parece haberse consolidado como la nueva ortodoxia, los pintores de la llamada School of London —entre los que se incluyen Bacon, Freud, R. B. Kitaj y Frank Auerbach— persisten en la práctica del arte figurativo. Siguen pintando el cuerpo humano, y en 1976 Kitaj monta, en la Hayward Gallery de Londres, una influyente exposición de arte figurativo moderno y británico, *The Human Clay* [La arcilla humana], que supone un llamamiento a los artistas más tradicionales.

El auge del arte conceptual a finales de la década de 1960 coincide con el florecimiento de varias formas de política radical, aunque en ningún caso se pueda encasillar políticamente a todos los artistas identificados como "conceptuales"; más bien comparten una nueva actitud hacia los materiales y las ideas. Entre ellos cabe destacar a Gilbert & George, Keith Arnatt, Richard Long e Ian Hamilton-Finlay que, de forma muy diversa, emplean fotografías, vídeos, palos, piedras y otros materiales que hasta entonces se consideraban "no artísticos".

La elección de Margaret Thatcher como Primera Ministra conservadora en 1979, no sólo modifica el paisaje político y económico de Gran Bretaña, sino también el cultural, incluidas las artes plásticas. La inmensa escultura de Tony Cragg llamada *Britain Seen from the North* [Gran Bretaña vista desde el norte], de 1981, fabricada con desechos plásticos multicolores, es una obra emblemática que anuncia el enorme cambio que está en marcha.

GRAHAM SUTHERLAND
BARBARA HEPWORTH
HENRY MOORE
LAURENCE STEPHEN LOWRY
REG BUTLER
EDUARDO PAOLOZZI
PETER COKER
PETER LANYON
PETER BLAKE
ANTHONY CARO
PATRICK CAULFIELD
DAVID HOCKNEY
HOWARD HODGKIN
BRIDGET RILEY
LUCIAN FREUD
KEITH ARNATT
IAN HAMILTON FINLAY
GILBERT & GEORGE
RICHARD HAMILTON
FRANCIS BACON
R. B. KITAJ
RICHARD LONG
FRANK AUERBACH
TONY CRAGG
EDWARD WRIGHT
LORD SNOWDON
CHARLES HARRISON
GERALD SCARFE
GLEN BAXTER

Richard Hamilton
Release Print, 1972
[detalle de cat. 168]

UN MUNDO FELIZ

1945 — 1980

Parece aconsejable describir con precisión a qué me refiero cuando hablo del mundo interior, el de Freud y Melanie Klein. Dejando aparte el hecho de que no aspiro a trazar un panorama exacto, existe la dificultad derivada de que los conceptos del psicoanálisis son poco conocidos y todavía menos comprendidos, y es imposible interpolar aquí varios tratados de los que hay disponibles.

El aspecto de la psique que más concierne a nuestro contexto es el caos potencial y los intentos de alcanzar la estabilidad, ya sea usando predominantemente el mecanismo de defensa del clivaje o escisión —por ejemplo, prescindiendo de partes de la psique para atribuirlas a otras personas—, la negación, la omnipotencia o la idealización, ya sea recurriendo predominantemente al método menos excluyente, prerrogativa del ser verdaderamente adulto, que implica el reconocimiento de la gran diversidad de la psique bajo la égida de la confianza en un objeto bueno. Tal vez la palabra "objeto" resulte oscura, pero se usa aquí intencionadamente. Mediante la introyección —lo opuesto a la proyección— el ego incorpora figuras fantásticas (y partes de figuras, como el pecho), tanto buenas como malas. Estas figuras constituyen objetos para nosotros, no sólo porque provienen del exterior, sino porque pueden retener en el interior de la psique su fantaseado carácter corpóreo. El propio ego puede encontrarse muy fragmentado: es posible que muchas de sus partes se hallen proyectadas de manera permanente para habitar a otras personas con el fin de controlarlas, lo que constituye un ejemplo —denominado identificación proyectiva— del entrelazamiento de las relaciones internas y externas. A pesar de que este tránsito fantástico se encuentra profundamente enterrado en nuestra mente, colorea, como ya he indicado, la recepción de datos de los sentidos en una considerable trasposición. La forma en el arte —como he insistido en otros textos—reconstituye el objeto bueno independiente, autosuficiente y exterior, la totalidad de la madre que el niño debe aceptar como algo independiente de sí, así como el pecho bueno y envolvente de la fase más temprana, localizado en los cimientos del ego, y con el cual la relación es de fusión. Mediante este acto de reparación se intenta hacer llevaderos los aspectos menos agradables de estos objetos, de manera paralela a su integración en el ego como un todo que el arte refleja en igual medida.

Adrian Stokes, *Painting and the Inner World*. Londres: Tavistock Publications, 1963, pp. 5-6.

En el arte popular se da un continuo que lleva de los datos a la fantasía. La fantasía reside, por citar algunos ejemplos, en las estrellas de cine, en los anuncios de perfumes, en las situaciones de bella y bestia, en las muertes terribles o en las mujeres *sexys*. Se trata del aspecto del arte popular más fácilmente aceptado por las minorías artísticas, que lo perciben como un sustrato vital de lo popular, algo primitivo. Esta noción remonta su historia al momento en que Herder, en el siglo XVIII, reivindicó las artes populares nacionales por oposición al clasicismo internacional. Hoy, sin embargo, el arte popular de producción masiva tiene un carácter internacional: Kim Novak, la revista *Galaxy Science Fiction* o Mickey Spillane se encuentran hasta en el último rincón del mundo occidental.

No obstante, la fantasía siempre presenta un acusado matiz tópico; el modelo de lo *sexy* está configurado tanto por modas localizables en el tiempo como por un deseo que trasciende las épocas. Así, las artes de masas orientan al consumidor en los estilos vigentes incluso cuando aparentan ser puramente eróticas y fantásticas. Los medios de masas nos dan constantemente lecciones de asimilación y nos enseñan a comportarnos, a usar nuevos objetos y a definir las relaciones cambiantes,

como apunta David Riesman. Podemos recurrir a la ciencia ficción para dar un claro ejemplo de esto. La cibernética, un mundo nuevo para mucha gente hasta el año 1956, se usó como trasfondo para numerosos cuentos publicados en la revista *Astounding Science Fiction* en 1950. La ciencia ficción ayuda a asimilar la acumulación de hallazgos técnicos de este siglo, en el que, como afirma John W. Campbell, el editor de la citada publicación, "La gente aprende patrones de comportamiento que cinco años más tarde ya no funcionan". El arte popular, en conjunto, ofrece una imaginería y un repertorio de tramas que permiten controlar los cambios ocurridos en el mundo; el material de las artes populares es todo lo que cambia en nuestra cultura.

Quienes critican los medios de masas se quejan a menudo de la hostilidad que expresan esos medios hacia los intelectuales y de su falta de respeto hacia el arte; no obstante, como he tratado de mostrar, ese sentimiento es mutuo. ¿Por qué habrían de ofrecer la otra mejilla los medios de masas? Lo que preocupa a los intelectuales es el hecho de que las artes de masas se extienden, se infiltran en terrenos elevados. [...]

La definición de cultura está cambiando a resultas de la presión del gran público, que ya no es novato y goza de experiencia en el consumo de sus artes. Así, ya no basta con definir la cultura únicamente como algo preservado por una minoría para un público escaso y futuro (aunque este tipo de arte posee un valor único y es tan inestimable como siempre ha sido). Nuestra definición de cultura se está estirando hasta sobrepasar los límites de las bellas artes que le impuso la teoría renacentista, y hoy se utiliza cada vez más para referirse al complejo conjunto de actividades humanas. Teniendo en cuenta esta definición, el rechazo de las artes de producción masiva no es, como piensan los críticos, una defensa de la cultura, sino un ataque contra ella. La nueva función de los académicos consiste en preservar la llama; la nueva función de las bellas artes es constituir una de las posibles formas de comunicación dentro de un marco en expansión que también incluye las artes de masas.

Lawrence Alloway, "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design* (Londres, febrero 1958), pp. 34-35. (Citado en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, pp. 716-17).

Y la obsesión es: ¿cómo puedo hacer esto del modo más irracional? Así no sólo rehaces el aspecto de la imagen, sino que rehaces todas las áreas de sentimiento que puedes captar. Quieres destapar el mayor número posible de niveles de sentimiento, lo cual no puede lograrse... Es falso que no pueda alcanzarse en pura ilustración, en términos puramente figurativos, porque no hay duda de que se ha hecho. Lo ha hecho Velázquez. Esto es, desde luego, lo que tanto diferencia a Velázquez de Rembrandt, porque, curiosamente, si observas los grandes autorretratos últimos de Rembrandt, te das cuenta de que todo el contorno de la cara cambia una y otra vez. Es una cara totalmente distinta, aunque tiene lo que se llama un aire de Rembrandt, y por esta diferencia te introduce en diferentes áreas de sentimiento. Pero con Velázquez es algo más controlado y, por supuesto, a mi juicio, más milagroso. Porque uno quiere hacer eso de caminar justo al borde del precipicio, y en Velázquez es algo realmente asombroso, muy asombroso, el que haya sido capaz de mantenerse tan cerca de lo que llamamos ilustración y revelar tan profundamente, al mismo tiempo, las cosas más grandes o más profundas que pueda sentir el hombre. Eso es lo que le convierte en un pintor tan sobrecogedoramente misterioso. Porque uno cree en realidad que Velázquez retrató la corte de aquella época, y, cuando uno observa sus cuadros, posiblemente está contemplando algo muy próximo, muchísimo, a como las cosas parecían. Por supuesto, todo se ha distorsionado y se ha alterado mucho desde entonces, pero yo creo que volveremos, de un modo mucho más arbitrario, a hacer algo muy parecido a eso: ser tan específicos como era Velázquez al registrar una imagen. Aunque, claro, han sucedido tantas cosas desde Velázquez, que la situación resulta mucho más

comprometida y mucho más difícil, por numerosas razones. Y una de ellas, desde luego, que en realidad nunca se ha superado, porque la fotografía alteró totalmente todo lo relativo a la pintura figurativa.

Francis Bacon, *Interview with David Sylvester*, octubre 1962 (citado en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 638). Traducción española: David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon* (prólogo J. F. Yvars; trad. José Manuel Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez). Barcelona: Debolsillo, 2003, pp. 36-37.

No crean que los artistas son, de algún modo, víctimas de una predestinación ineludible: sus intentos de arreglar para siempre sus relaciones con "el resto del mundo", con independencia del cambio social, son los últimos reductos defensivos de un absolutamente inmóvil instrumento del capitalismo: casquivano, parasita el ectodermo del cambio social a fin de convertirse en el mejor alimentado por sus maestros.

Y los artistas radicales, dominados por esa venal sombra de empirismo que custodia su ambición posesiva, elaboran artículos y montan exposiciones sobre fotos, capitalismo, corrupción, guerra, peste, pie de trinchera y otros asuntos. La mayoría de la gente se ríe fácilmente del esteticismo tajante de los viejos locos; la hasta ahora masa indiferenciada de pretensión y devoción. Es igual de fácil evitar el debate con los auto-hagiógrafos serios, anoréxicos, que se han abierto paso a base de empujones (?) y halagos en la (¿qué?) praxis de una "especialización" absurda y equivalente. El aire (y el éter) está intoxicado con las confiadas exhalaciones de su aprensión. Club-pie-doctorado-patrones-de-estilo no es nada nuevo en el discurso publicitario global. Los cascos del fútbol americano y las fotos irrelevantes son objetos serios de contemplación (y...) si resulta que estás obsesionado por tu carrera como el nexo de la historiografía. El Cielo sabe que todo debe pasar; y pasa incluso contra la sanción impuesta por la apropiada *Lebensphilosophie*: los métodos de la "semiótica" y los métodos del "fin social" llegan a subestimar este asunto. El artista, el ideólogo burgués sin "virtud", es exactamente igual que cualquier otra persona sin "virtud"; su "terror" es gratuito y, en última instancia, suicida.

"Editorial", *Art-Language*, Banbury, vol. 3, nº 3 (junio 1976) (citado en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 943).

Siempre me he quejado de que el problema de gran parte de la pintura es que no se interesa por el mundo visible. Esto significa sencillamente que los artistas deben entrar dentro de sí mismos para que su arte sea interior. Esto está bien, pero puede ser meramente terapéutico, y entonces se sale del ámbito artístico. Ese es el defecto teórico que posee... Un arte que no se basa en la observación inevitablemente se hace repetitivo, mientras que el que se basa en ella encuentra un mundo infinitamente interesante, y siempre halla nuevas formas de observarnos a nosotros mismos... Hace unos años hubo una crisis en la que la gente se orientó hacia el arte conceptual y hacia la idea de que podía haber arte sin objeto. Pero todo aquello sólo conducía a un callejón sin salida... Necesitamos representaciones. Desafortunadamente, la gente abandonaba las representaciones a causa de la fotografía. Las representaciones que se hacían empleaban la cámara. "Está bien", pensaban, "la cámara se encarga de ello"... Estoy seguro de que la única forma de que el arte se reponga es volviendo a la naturaleza. No sólo miras a Picasso: lo miras a él y te dice que vayas a la naturaleza. La naturaleza es infinita.

David Hockney, "Los Angeles, May 1984", en *Hockney on Art: Conversations with Paul Joyce*. Londres: Little, Brown, 1999, pp. 49-50.

150 GRAHAM SUTHERLAND
(Londres, 1903-80)

Thorn Tree [Espino], 1945

Óleo sobre lienzo, 127 x 101,5 cm
British Council Collection

Sutherland fue contratado por el Comité Asesor de Artistas de Guerra para registrar los estragos causados por los bombardeos en el East End de Londres, las minas de estaño de Cornualles y las acerías de Cardiff. Pintó las desoladas ruinas de edificios calcinados, en los que veía una metáfora de los daños y pérdidas humanas. Al final de la guerra, Canon Walter Hussey —un sacerdote dispuesto a fomentar el arte contemporáneo en Gran Bretaña— le encargó un retablo para su iglesia de Northampton. Sutherland pintó una Crucifixión. Poco después creó varias obras inspiradas en su estudio para la corona de espinas de Cristo; en ellas las espinas, cuyas formas se dirían extraídas de un escenario de ciencia ficción, semejan puñales de acero que relucen envueltos en una luz fría e implacable. Una de esas obras fue *Thorn Tree*, que evoca el mundo sombrío y gris que la guerra y el Holocausto dejaron tras de si. Dieciocho meses después se trasladaría a vivir al sur de Francia.

Graham Sutherland se formó como ingeniero antes de estudiar grabado en el Goldsmiths College de Londres. Influido por el trabajo del ilustrador F. L. M. Griggs [CAT. 144] y de Samuel Palmer [CAT. 72], impartió clases de grabado e ilustración de libros. En la década de 1930 visitó Pembrokeshire, Gales, donde con una marcada sensibilidad surrealista representó el paisaje y el crecimiento de la naturaleza. En los años cuarenta se le consideraba un destacado pintor "neorromántico" y tenía estrecha amistad con Francis Bacon. A partir de finales de esa década Sutherland pasó muchas temporadas en el sur de Francia. En 1962, después de convertirse al catolicismo, diseñó el enorme tapiz *Christ in Glory* [Cristo en la Gloria] para la reconstruida catedral de Coventry, entre otros importantes encargos. También fue un reconocido pintor de retratos.





151 BARBARA HEPWORTH
(Wakefield, West Yorkshire, 1903- St Ives, Cornualles, 1975)

Rhythmic Form [Forma rítmica], 1949

Palisandro sobre base de madera, 100,3 x 30,5 x 12,2 cm
British Council Collection

Esta brillante talla de palisandro recuerda tanto a una figura humana monumental como a un monolito, o "menhir", de los que se encuentran en el paisaje de Cornualles, cerca de St Ives, donde Hepworth y su marido Ben Nicholson [CAT. 135] vivieron y trabajaron desde 1940. Este tipo de piedras a menudo presentaban huecos, a través de los cuales, según la creencia primitiva, el alma se liberaría después de la muerte. Hepworth ponía de relieve el hecho de que labrar la madera y la piedra permitía al artista expresar su vida afectiva, y derivaba en un objeto independiente que "no ejerce ninguna presión sobre nada" (Barbara Hepworth, "Sculpture", *Circle* (1937), p. 114). Al igual que Henry Moore, compañero de estudios en el Royal College of Art de Londres, Hepworth también empleaba los huecos de sus esculturas para expandir la forma y permitir al espectador ver a través y más allá de ellos. Muy influida por las ideas psicoanalíticas, afirmaba que la creatividad de las mujeres poseía un carácter particular, era distinta a la de los hombres:

> Creo que su sensibilidad y su percepción, así como la aportación que realizan, complementa lo masculino y perfecciona la experiencia vital global. Si esto se acepta, en vez de estar decepcionados porque una mujer no es un hombre, resultará posible enriquecer la propia experiencia mediante la contemplación de la expresión ambivalente de una idea.
>
> (*Barbara Hepworth: Retrospective Exhibition 1927-1954* [cat. expo.]. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1954, p. 29).

Barbara Hepworth fue, junto con Moore, una de las artistas de mayor éxito en la Gran Bretaña de posguerra; obtuvo numerosos encargos de obras de arte público, y su trabajo logró reconocimiento internacional. Su casa de Trewyn Studio, en St Ives, donde murió en 1975 en un incendio, es hoy un museo dedicado a su obra.

153 HENRY MOORE

(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)

Mother and Child [Madre e hijo], 1953

Bronce, 61 x 27 x 34,5 cm
Colección privada

Esta pequeña escultura es uno de los siete vaciados de bronce originales. Una madre sentada parece estar estrangulando a un niño que, como un polluelo agresivo, intenta atacarle el pecho. A lo largo de su carrera artística, Moore creó muchas esculturas de madre e hijo, que en su mayor parte, tienden a destacar la función alimenticia de la madre; en cambio, sus obras de comienzos de los cincuenta poseen un carácter perturbador y violento. Moore era el escultor modernista más veterano de la época, y su obra sin duda repercutió en artistas más jóvenes como Reg Butler [CAT. 154] —su asistente durante un breve periodo de tiempo— y Eduardo Paolozzi [CAT. 155]. Cuando, en 1952, la obra de los tres escultores se expuso en la Bienal de Venecia, el crítico Herbert Read la describía en el catálogo como la expresión de "la geometría del miedo". Con esto se refería a una sobria escultura de metal, que mecanizaba o animalizaba la figura humana y que parecía evocar las ansiedades propias de la posguerra. Al igual que muchos artistas en aquella época, Moore estaba interesado por la teoría psicoanalítica; en este caso parece que trabajara guiado por las ideas de Melanie Klein, que teorizó acerca de los sentimientos agresivos del niño hacia el pecho de la madre, y las subsiguientes reacciones de culpa y necesidad de compensación. Por entonces los artistas más jóvenes veían al propio Moore como una figura consagrada, contra la que reaccionarían virulentamente a medida que la década avanzaba.



152 LAURENCE STEPHEN LOWRY

(Stretford, Lancashire, 1887-Glossop, Derbyshire, 1976)

Industrial Landscape [Paisaje industrial], 1950

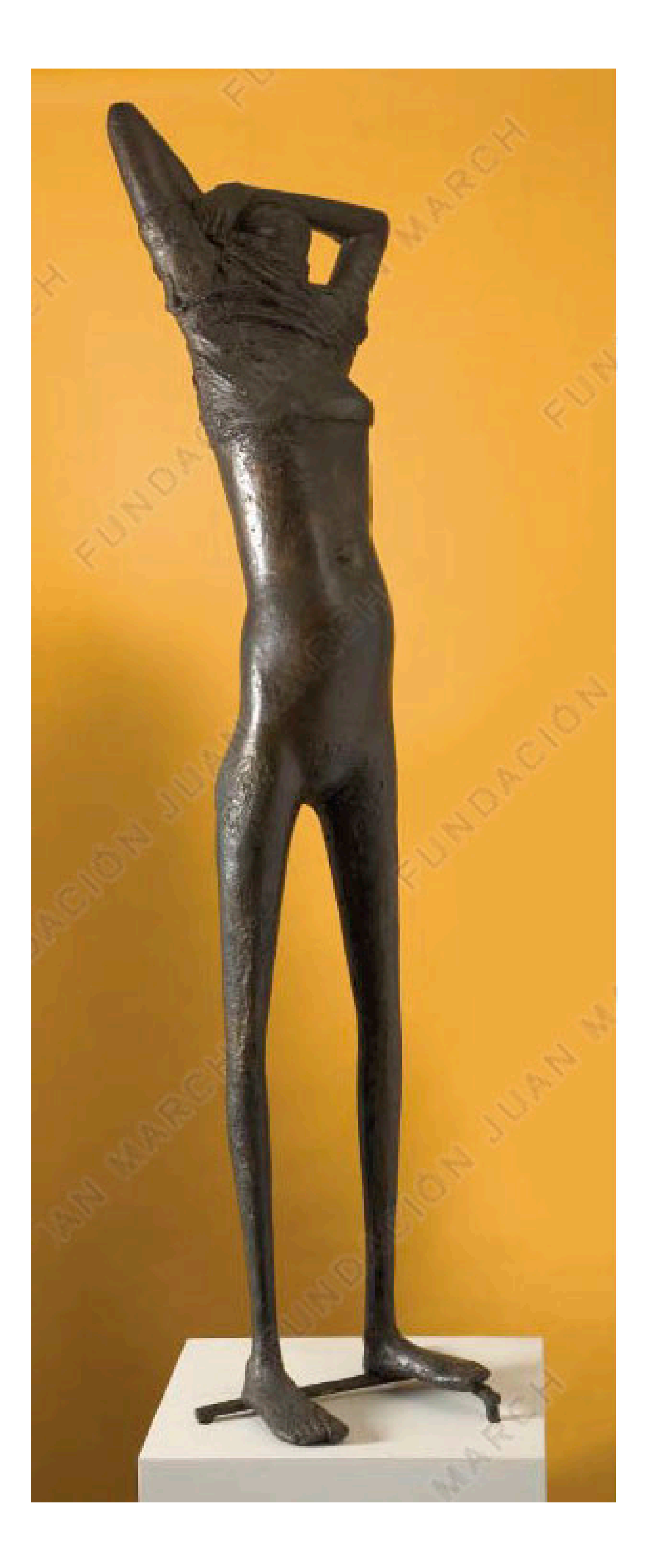
Óleo sobre lienzo, 111,7 x 152,5 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester

Esta vista panorámica está basada en el paisaje de la región de Manchester de mediados del siglo XX, donde el artista vivió la mayor parte de su vida, trabajando tanto de recaudador de alquileres como de pintor. Lowry se formó en Manchester con el pintor francés Pierre Adolphe Valette y alcanzó un profundo conocimiento de la historia del arte, también del arte más reciente, como el impresionismo francés y los prerrafaelitas. Le irritaba que le calificaran de pintor *naif*, aunque de modo consciente empleaba un vocabulario visual con un marcado carácter infantil. A su muerte sus albaceas descubrieron un escondrijo con fetichistas dibujos eróticos, que sugieren la existencia de un intenso impulso neurótico tras el arte del hombre excéntrico y solitario.

En 1909, los problemas económicos obligaron a la familia de Laurence Stephen Lowry a trasladarse a la ciudad industrial de Pendlebury, cerca de Salford, al noroeste de Manchester. En un principio Lowry odiaba su nuevo hogar, pero poco a poco se dejó cautivar por el lugar y empezó a pintar lo que con frecuencia llamaba "paisajes oníricos", complejas escenas basadas en la observación, la memoria y la imaginación. Las factorías textiles, las fábricas, las chimeneas, las calles, los puentes y los postes de telégrafos se conjugan, bajo cielos pálidos y contaminados, para crear un mundo a un tiempo extraño y familiar. Para acentuar el aspecto onírico de la imagen, pintó unas figuras diminutas, como palillos:

> Unas figuras normales habrían roto el encanto, así que hice unas figuras medio irreales... Forman parte de una belleza particular que me hechizaba. Me encantaban, lo mismo que las casas, como parte de una visión.
>
> (Michael Howard, *Lowry: A Visionary Artist*. Salford Quays: Lowry Press, 2000, p. 123).





154 REG BUTLER
(Buntingford, Hertfordshire, 1913-Berkhamsted, 1981)

Girl [Niña], 1953-54

Bronce, 177,8 x 40,6 x 24,1 cm
Bristol Museums & Art Gallery

El arte de Butler se centra, en gran medida, en el desnudo femenino. A menudo su obra ha sido objeto de controversia, dado que, en la mayoría de sus obras escultóricas, junto a unos sentimientos mucho más tiernos y cordiales se pone de manifiesto una respuesta perversa y sádica ante el cuerpo femenino. Esta importante pieza en bronce anunciaba en 1953 que el artista se alejaba de la escultura modernista y semiabstracta, aproximándose a la tradición de Edgar Degas y Auguste Rodin y enlazando con las tallas primitivas. Los cuadernos de Butler revelan que estaba leyendo las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Melanie Klein, y que se había centrado en lo que llamaba "la idea de niña", un objeto a un tiempo maternal y núbil. A partir de la idea psicológica de la fragmentación corporal —que también se halla en la obra de Henry Moore, Alberto Giacometti y otros artistas que admiraba— Butler convierte a la niña en un fetiche. En virtud de su pose, la figura no tiene cabeza y, como ocurría en muchas obras de esa época, sus piernas apoyan sobre una barra en un equilibrio precario. Butler acentúa la torpeza de una muchacha púber en el esfuerzo que hace por quitarse la camiseta. Hay una contradicción en el tratamiento que da al cuerpo: el armónico torso contrasta con unas caderas escuálidas y casi inhumanas, y unas piernas largas y desnutridas.

Reg Butler era hijo de unos padres muy religiosos que dirigían un albergue para pobres en el que vio a muchos vagabundos, gente enferma y sin hogar. Se formó como arquitecto modernista, y en su tiempo libre también hacía esculturas. Objetor de conciencia durante la Segunda Guerra Mundial, en la posguerra fue asistente de Henry Moore. En 1953 ganó un premio por el diseño de un monumento al "Prisionero político desconocido", pero el proyecto nunca se llevó a cabo. Sus últimas esculturas pintadas, muy controvertidas, revelan una antigua herencia de la obra del surrealista Hans Bellmer.

155 EDUARDO PAOLOZZI
(Leith, Edimburgo, 1924-Londres, 2005)

Large Frog (New Version)
[Rana grande (nueva versión)], 1958

Bronce, 71 x 83 x 83 cm
British Council Collection

Esta rana forma parte de un grupo de esculturas totémicas creadas por Paolozzi en la década de 1950. *Large Frog* se modeló originalmente en arcilla y, de algún modo, viene a ser como una nave espacial con patas. El apetito de la criatura parece a un tiempo fisiológico y mecánico, y la obra tiene un marcado aspecto de ciencia ficción. Paolozzi empleaba dos métodos para hacer las esculturas. En uno, extendía una capa gruesa de arcilla húmeda contra la que prensaba todo tipo de objetos encontrados; el molde resultante se rellenaba con cera líquida; después lo modificaba, antes de vaciarlo en una fundición de bronce. En el otro método, juntaba objetos con arreglo a una disposición temporal y hacía con ellos un molde negativo de yeso. Probablemente fue este el método que empleó en esta obra, ya que gran parte de la cara de la rana está configurada con la compleja pieza del teclado de un piano. La cera se vertía dentro del molde negativo de yeso. Así, tras estos variados procesos, el artista contaba con varias piezas de planchas moldeadas que podían convertirse en una escultura.

Eduardo Paolozzi nació en Edimburgo, Escocia, y estudió en la Slade School of Art de Londres. Tras la guerra viajó a París, ciudad en la que vivió durante dos años y donde descubrió ideas y estilos artísticos nuevos, como el primitivismo, el dadaísmo y el surrealismo. Empezó a hacer collages a partir de una amplia gama de material comercial y de la cultura popular, que le proporcionaron un medio de expresión fundamental para el resto de su carrera artística. A comienzos de los cincuenta fue, junto con Richard Hamilton, uno de los padres fundadores del arte pop británico. Durante sus ultimos años realizó numerosas obras de arte públicas.



156 PETER COKER
(Londres, 1926- Colchester, Essex, 2004)

Sunflowers [Girasoles], 1958-59

Óleo sobre tabla, 120 x 97 cm
Robert Travers, Piano Nobile Gallery, Londres

El artista pintó esta imagen empleando como modelo los girasoles del jardín de su casa del East End. Es el primero de los tres cuadros de girasoles pintados entre 1958 y 1961; está trabajado con impasto grueso sobre tabla y pretende crear un sólido equivalente visual de las flores compactas y las fuertes hojas que se pueden ver en el jarrón de un sombrío interior doméstico. Coker empleaba con frecuencia la espátula y añadía el sólido blanco de plomo a sus pigmentos para que la pintura adquiriera una cualidad táctil casi escultural, con lo que enfatizaba la verticalidad y la horizontalidad del espacio pictórico. Gran admirador de la obra de Gustave Courbet, recibió también el influjo de las técnicas pictóricas de los artistas franceses modernos André Dunoyer de Segonzac, Nicolas de Staël y Jean Reyberolle. La obra de Coker es sumamente formal y estructurada, y se fundamenta en un sólido compromiso con el dominio del dibujo como algo esencial para un pintor. Este cuadro evoca sin duda las famosas imágenes de Vincent van Gogh, aunque, a diferencia del artista holandés, Coker enfatiza la materialidad de los girasoles más que su aspecto espiritual y simbólico.

Peter Coker nació en Londres. Tras servir en la RAF en la Segunda Guerra Mundial, asistió a la St Martin's School of Art y al Royal College of Art de Londres. Expuso su obra como profesional por primera vez en 1956, y en esa época se asoció a la llamada Kitchen Sink School [Escuela de fregadero de cocina] de pintores como John Bratby y Edward Middleditch, conocidos por su temática y estilo pictórico realista social. El crítico marxista John Berger consideró a Coker como miembro de este grupo debido a unas impactantes imágenes de un carnicero trabajando en su tienda, pintadas a mediados de los cincuenta. Sin embargo, Coker siempre negó todo significado social o político de su obra, afirmando que simplemente le interesaba el arte de la pintura y la búsqueda de motivos visuales convincentes. A finales de esa década Coker dejó de pintar naturalezas muertas para centrarse sobre todo en el paisaje, trabajando principalmente en Gran Bretaña y Francia. En 1962 se mudó con su mujer y su hijo a Mistley, en Essex, junto al río Stour, muy cerca de la zona en la que había vivido y trabajado Constable. También notable grabador, fue elegido miembro de la Royal Academy en 1972.



157 PETER LANYON

(St Ives, Cornualles, 1918-Taunton, Somerset, 1964)

Thermal [Corriente térmica], 1960

Óleo sobre lienzo, 182,9 x 152,4 cm
Tate: Adquirido en 1960

Sobre esta obra, inspirada en la experiencia del vuelo sin motor, escribía en 1960 Peter Lanyon:

> *Thermal* no alude únicamente a la práctica del vuelo sin motor. Procede de óleos anteriores, por ejemplo *Bird-wind*, relacionados con pájaros que describen lo invisible, con su vuelo por paredes de acantilados y su actividad planeadora. Desde que empecé a practicar el vuelo sin motor descubrí que dicho movimiento es más común de lo que imaginaba. El aire es un mundo muy concreto, tan complejo y exigente como el mar... La corriente térmica en sí misma es una masa de aire caliente que se eleva y acaba condensándose en una nube. Es invisible y sólo puede captarse con un aparato como un planeador... La fuente básica de todo vuelo planeador es la corriente térmica: aire caliente que asciende desde la superficie como una gran burbuja. Este óleo alude a la formación de nubes y a una actividad de subida en espiral, que es como un planeador se eleva en el interior de una corriente ascendente. También hay una referencia a situaciones tempestuosas y a corrientes descendentes. Estas son todas las cosas que surgen en relación con las corrientes térmicas.
>
> (Carta, 28 noviembre 1960, en Mary Chamot, Dennis Farr y Martin Butlin, *Tate Gallery: The Modern British Paintings, Drawings and Sculpture*. Londres: Tate Gallery, 1964, vol. 1, p. 372).

Peter Lanyon nació en Cornualles y fue uno de los artistas más importantes que trabajaron en el pueblo pesquero de St Ives durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Fue alumno de Ben Nicholson [CAT. 135], y adaptó los nuevos estilos de la abstracción de posguerra para transmitir su percepción del paisaje de Cornualles, de su luz, forma y significados. Murió en un accidente practicando el vuelo sin motor en 1964.





158 PETER BLAKE
(Dartford, Kent, 1932)

Love Wall [La pared del amor], 1961

Collage y construcción de madera, 125 x 237 x 23 cm
Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Peter Blake compuso *Love Wall* uniendo diferentes imágenes fabricadas en serie con motivos de amor, como novelas rosas, fotografías de películas, imágenes de bodas y tarjetas de san Valentín y de cumpleaños. La obra es un collage, en el que no sólo emplea material gráfico, sino también objetos reales, como el marco de una puerta. *Love Wall* recuerda el corcho de un adolescente o el escaparate de una tienda pasada de moda. Influido por la anterior generación de artistas pop como Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, en sus piezas de mediados de los cincuenta incorporaba ilustraciones y dibujos comerciales y populares. Sin embargo, su obra posee una dimensión nostálgica, con su conocimiento profundo de la vida nada elegante del extrarradio, y con su querencia por las raíces victorianas de gran parte de la vida británica moderna. Una célebre fotografía de 1961, tomada por la conocida fotógrafa alemana Elsbeth Juda (Jay), pionera en el mundo de la moda, muestra a Blake sentado frente a *Love Wall* y junto a él, de pie, la modelo francesa Marie-Lise Gres.

Peter Blake estudió en el Gravesend Technical College y de 1946 a 1951 en la School of Art, Kent. Tras realizar el servicio militar en la RAF, estudió en el Royal College of Art de Londres, de 1953 a 1956. Viajó por Holanda, Francia, Italia y España y a partir de 1957 empezó a realizar los collages que le han dado tanta fama. Contemporáneo de Hockney y de otros artistas de la segunda generación pop, fue uno de los primeros pintores célebres del periodo de posguerra, y apareció en el documental seminal para televisión *Pop Goes the Easel* [El Pop abandona el caballete] (1961), dirigido por Ken Russell. Su imagen más famosa es el diseño en forma de collage de la cubierta del álbum de The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967 [CAT. 176], de la que hizo una nueva versión para celebrar su ochenta cumpleaños en 2012. En 1969 Blake se mudó a Somerset, y en 1975 fundó la Hermandad de Ruralistas, un grupo de pintores, entre los que estaban David Inshaw y Graham Ovenden, consagrados a la pintura de la naturaleza, a la vida tradicional británica y al legado prerrafaelita.



160 ANTHONY CARO
(Londres, 1924)

Slow Movement [Movimiento lento], 1965

Pintura sobre acero, 144,8 x 299,7 x 61 cm
Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres

Esta obra es una de las esculturas más sencillas de Caro, compuesta de tres piezas de acero (dos planos triangulares y una barra). Caro recibió gran influencia del arte abstracto norteamericano contemporáneo, en particular de la escultura de David Smith y de la pintura de Kenneth Noland, así como de las ideas formalistas del gran crítico de arte Clement Greenberg. Esta escultura está pintada de un azul intenso y se apoya directamente en el suelo modulando una forma y el espacio a su alrededor. La escultura de Caro de comienzos de la década de 1960 es autónoma, horizontal, posee un color brillante y parece desafiar la gravedad. El crítico de arte Michael Fried escribía a Caro después de ver *Slow Movement*:

> Me he quedado absolutamente atónito con lo que eres capaz de hacer con la tierra... estás haciendo algo totalmente nuevo y formidable con [*Slow Movement*]... Está relacionado con [el] ritmo con el que miramos, y sentimos, o cómo experimentamos algo... a un ritmo distinto la experiencia es distinta.
>
> (Cit. en Ian Barker, *Anthony Caro: Quest for the New Sculpture*. Londres: Lund Humphries, 2004, pp. 147-49).

Anthony Caro estudió ingeniería en la Universidad de Cambridge y, después de formarse en la Royal Academy Schools, empezó a trabajar como ayudante de Henry Moore. A finales de los cincuenta viajó a los Estados Unidos, donde el descubrimiento del arte abstracto le llevó a abandonar la escultura figurativa. A comienzos de los sesenta empezó a hacer el tipo de escultura de acero y color por la que es más conocido. Después de Moore, Caro es el escultor británico de mayor éxito del siglo XX, y a través de su obra y su docencia ha ejercido gran influencia a nivel internacional.

159 PATRICK CAULFIELD
(Londres, 1936-2005)

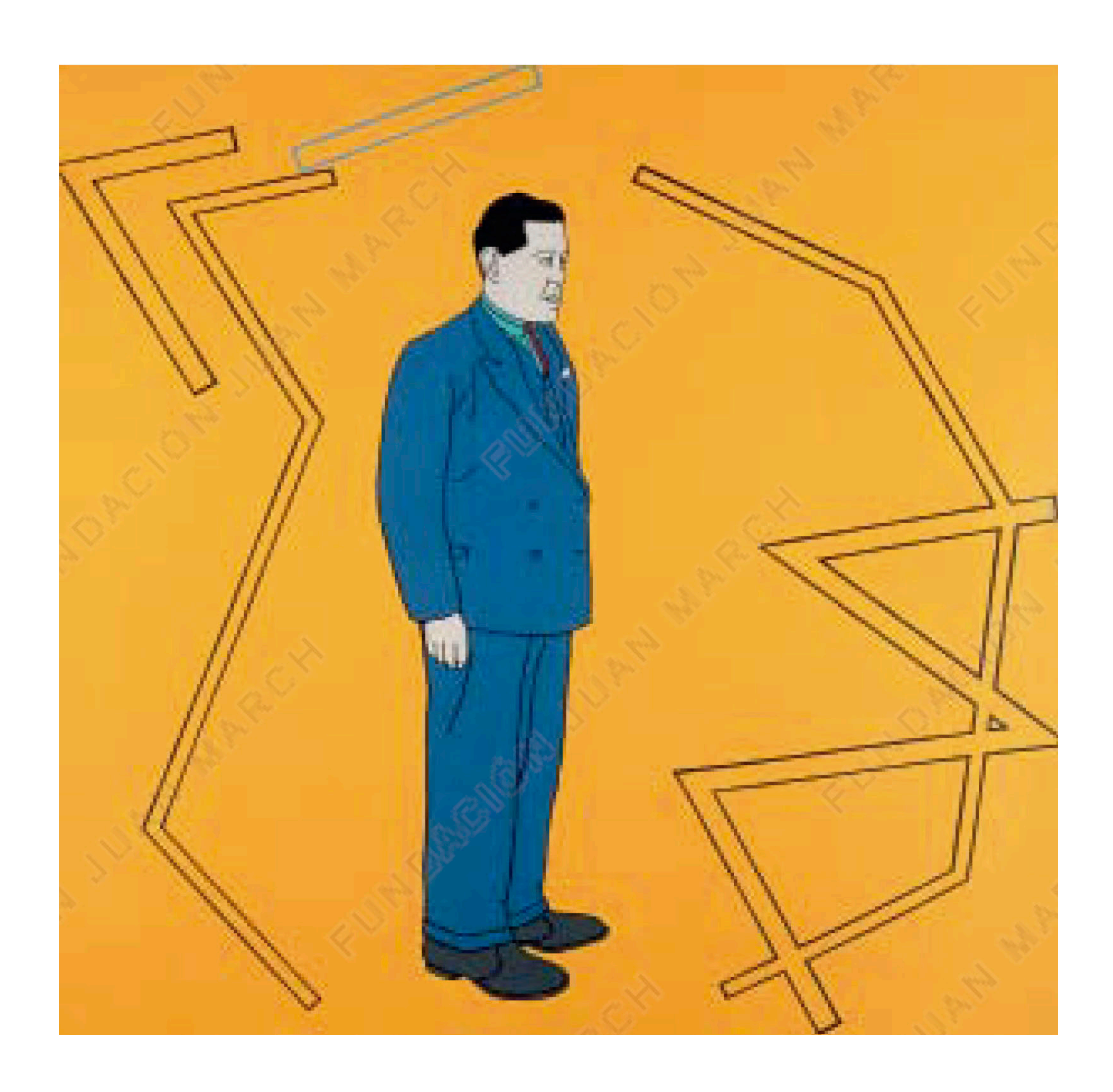
Portrait of Juan Gris [Retrato de Juan Gris], 1963

Óleo sobre tabla, 122 x 122 cm
Pallant House Gallery, Chichester (Obsequio de Wilson
a través del National Art Collection Fund 2004)

Juan Gris (1887-1927) aparece en este óleo con un traje cruzado azul sobre un fondo amarillo y rodeado de los instrumentos que solía emplear en los años veinte para trazar las formas de sus cuadros. El efecto resultante es que se acentúa el carácter bidimensional de la pintura, negando al espectador la entrada a un espacio ficticio. Caulfield empleó pintura al esmalte casera sobre tabla, se guió por una foto de Juan Gris hecha por Man Ray y contó con la ayuda de un amigo, que posó con el traje. En un principio pretendía ser un retrato de Paul Cézanne, por lo que se trata de una especie de tributo al artista español. Muy interesado en las propiedades formales de la obra de Gris, Caulfield comentaría acerca de esta pintura:

> [es] una excusa para utilizar la figura. Mi admiración por él y por su obra no se plasman en esta pintura, ni tiene nada que ver con el cubismo. La figura es lo determinante. Después de todo, las marcas son muy leves. Utilicé colores muy brillantes, en contraste con su nombre, porque le veía como un pintor muy optimista. Sus pinturas son arquitectónicamente sólidas, sin ningún sentimiento de duda.
>
> (Cit. en Marco Livingstone, *Patrick Caulfield Paintings*. Londres: Lund Humphries, 2005, p. 26).

Patrick Caulfield fue, como David Hockney, un artista pop que, tras graduarse en el Royal College of Art de Londres, alcanzó notoriedad a comienzos de la década de 1960. A lo largo de toda su carrera artística, su obra se caracterizó por su estilo sereno, plano, lineal y decorativo, que se mueve sutilmente entre la figuración y la abstracción.



161 DAVID HOCKNEY
(Bradford, West Yorkshire, 1937)

Portrait of Nick Wilder [Retrato de Nick Wilder], 1966

Acrílico sobre lienzo, 182 x 182 cm
Colección privada

Este retrato presenta a uno de los mejores amigos de Hockney, el marchante y propietario de una galería de arte Nick Wilder (1937-89), que aparece en la piscina comunitaria del bloque de apartamentos en el que vivía, en el número 1145 de la calle Larrabee, Hollywood, al norte de Sunset Boulevard. Hockney vivió allí desde el verano de 1966 hasta comienzos de 1967, época en la que tenía alquilado un destartalado estudio en el centro de Los Ángeles. Al igual que en muchos de los famosos cuadros de piscinas que pintó en los sesenta y setenta, Hockney ha empleado un formato cuadrado para evocar las instantáneas de Polaroid a partir de las que trabajaba. La zona libre a lo largo de todo el borde del lienzo acentúa el tratamiento del cuadro como objeto, un efecto reforzado por las pequeñas áreas con los bordes de pintura rugosos, consecuencia de los chorretones de pintura formados al usar cinta adhesiva para hacer las líneas rectas. Hockney prefería la pintura acrílica, de secado rápido, que confiere a la imagen un aspecto de cómic o anuncio. El tema de la piscina reflejaba su pasión por el clima californiano y su descubrimiento del relajado estilo de vida gay, que en 1964 le llevó a mudarse allí.

David Hockney nació en Yorkshire y, de 1959 a 1962, se formó en el Royal College of Art, donde entró a formar parte de la segunda oleada de artistas pop británicos que cosecharon un gran éxito. Sus obras de esa época tratan el tema de la homosexualidad, además de mostrar su interés por el arte modernista contemporáneo norteamericano y europeo. Su carrera artística ha estado marcada por la fascinación por las técnicas de reproducción, especialmente la fotografía y las últimas tecnologías digitales. Autor de ilustraciones para poemas de Wallace Stevens y Constantine Cavafy, ha diseñado también numerosos decorados de ópera. En época más reciente, de regreso en Yorkshire, ha creado algunos enormes lienzos de su paisaje natal.



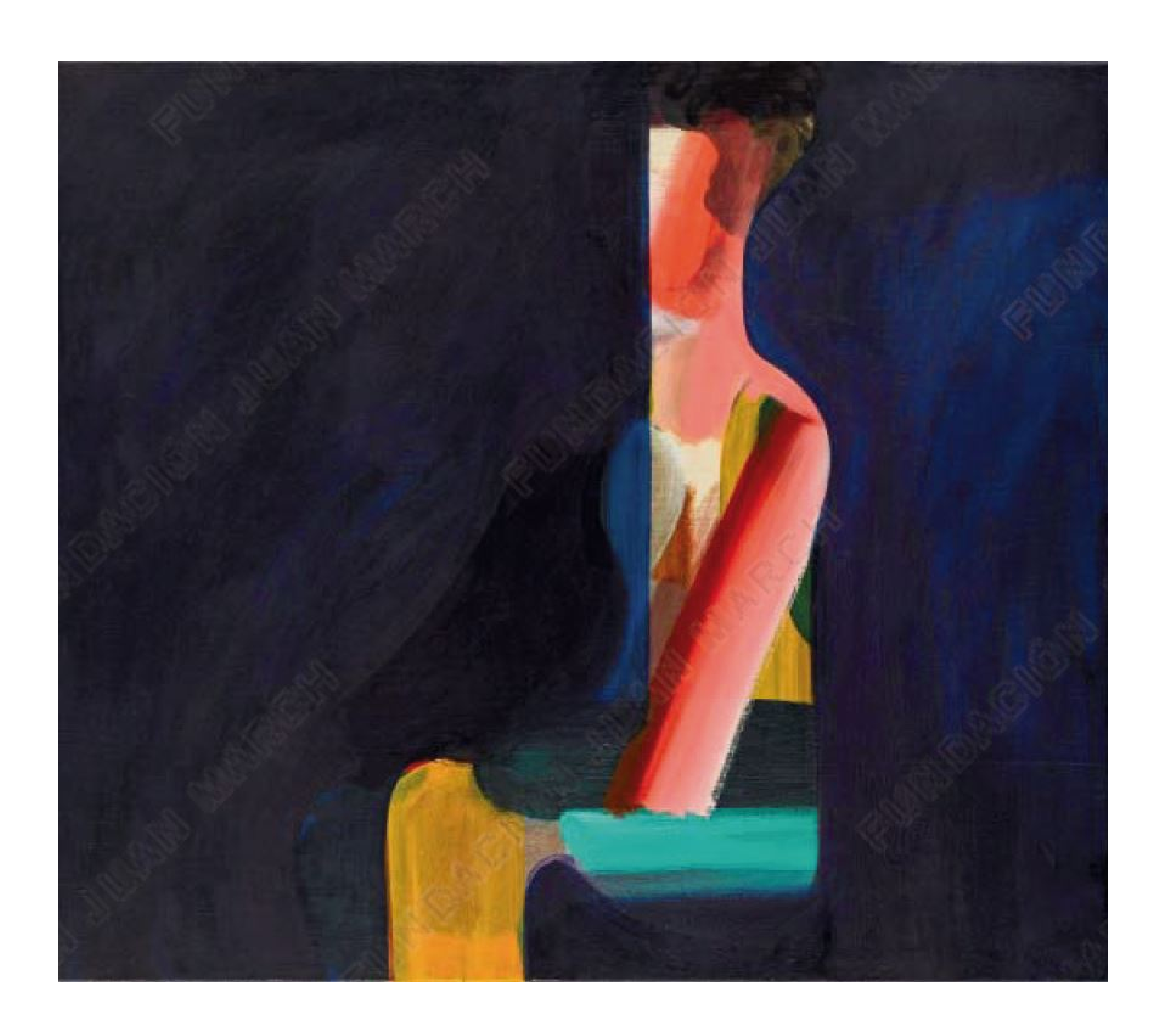
162 HOWARD HODGKIN
(Londres, 1932)

Mrs K [La señora K], 1966-67

Óleo sobre lienzo, 86,4 x 99 cm
Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres

Este óleo retrata a Jane Kasmin, esposa de un importante marchante londinense. La cabeza y el cuerpo están sólo insinuados con escasas pinceladas amplias y limpias sobre un fondo azul-morado y negro, y parece que se mueve tras una puerta. Los cuadros de Hodgkin normalmente se basan en fugaces recuerdos personales y pretenden captar efímeras experiencias emocionales en el silencio del estudio del artista. Empleando fragmentos de formas y potentes e inusuales contrastes de color, Hodgkin evoca la carne y las ropas de una mujer real, para después transformarla en una composición semiabstracta que va más allá de la apariencia. Uno de los cuadros favoritos de Hodgkin es *Hélène Rouart in her Father's Study* [Hélène Rouart en el estudio de su padre] (c 1886), de Edgar Degas, que describió como una obra que ha logrado "el tipo de cualidad oblicua, ligeramente desmaterializada que efectivamente uno ve en la realidad" (Andrew Graham Dixon, *Howard Hodgkin*. Edición rev. y ampl. Londres; Nueva York: Thames & Hudson, 2001, p. 29).

Nacido en Londres, Howard Hodgkin estudió en la Camberwell School of Art de Londres en 1949-50, y en 1950-54 en la Bath Academy of Art de Corsham. Desde finales de los sesenta, Hodgkin ha pintado la mayoría de sus cuadros sobre paneles de madera, empleando colores vivos y expresivos que se superponen al marco, y distribuyendo el espacio de modo que se sugiere una evocativa combinación de interior y exterior. Los títulos de Hodgkin, en ocasiones ambiguos, con frecuencia recuerdan un evento social, un comentario oído, una referencia cultural o cualquier expresión que pueda desencadenar una asociación de ideas en el espectador.



163 BRIDGET RILEY

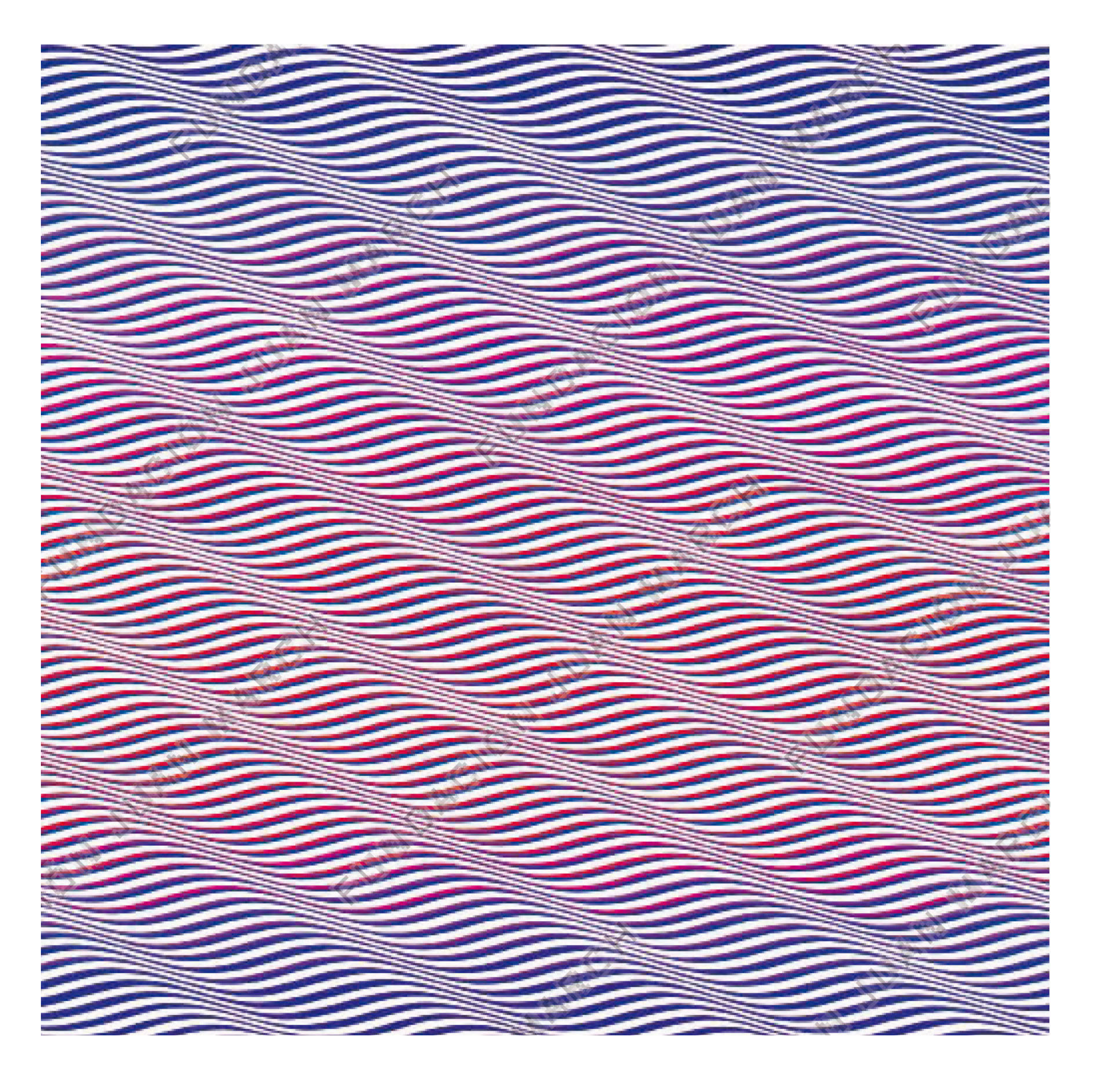
(Norwood, Londres, 1931)

Cataract 3 [Catarata 3], 1967

PVA sobre lienzo, 221,9 x 222,9 cm
British Council Collection

Esta obra formaba parte de una serie de cuadros de 1967 con la que Riley pasó a emplear el color después de años de utilizar el blanco y negro y el monocromo. En este caso, unas ondulantes franjas de colores atraviesan en diagonal el lienzo formando sobre la superficie secuencias curvas que acentúan la interacción mutua de los colores. El objetivo de Riley era captar “una incorpórea luz luminosa de diversos colores” (Riley en una conversación con Robert Kudielka (1972), en *Bridget Riley* (ed. Paul Moorhouse) [cat. expo., Tate, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2003, p. 209). El título se refiere tanto a las vertiginosas aguas de una cascada como a una catarata oftalmológica, que nubla el cristalino del ojo. Riley esperaba que al mirar este cuadro, el ojo se sentiría “acariciado y aliviado al experimentar fricciones y rupturas, deslizamientos y derivas” (Bridget Riley, “The Pleasures of Sight” (1984), ibíd., pp. 213-14). Al año siguiente, Riley representó a Gran Bretaña en la XXXIV Bienal de Venecia, y fue la primera artista británica (y la primera mujer) en recibir el Premio Internacional de Pintura.

Siendo niña, Bridget Riley vivió los años de la guerra en Cornualles, lo que le causó una gran impresión. Entró en el Royal College of Art en 1952. Desarrolló su arte lentamente y, en 1960, durante sus visitas a España e Italia, creó sus primeros cuadros Op Art trabajando exclusivamente en blanco y negro. Riley creó un estilo empleando patrones regulares de línea y color que parecen moverse y titilar.



164 LUCIAN FREUD

(Berlín, 1922-Londres, 2011)

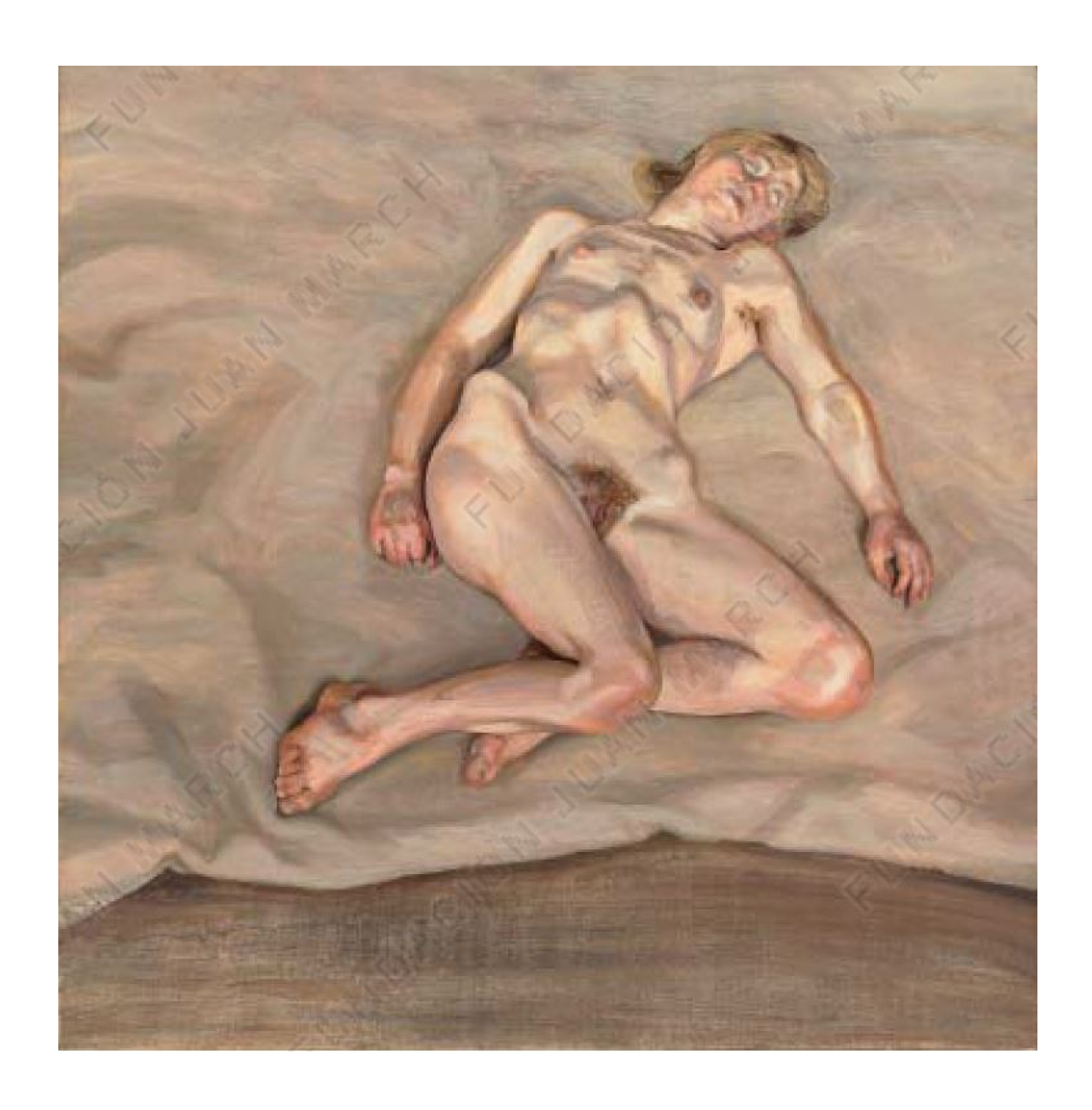
Naked Girl Asleep [Joven desnuda durmiendo], 1967

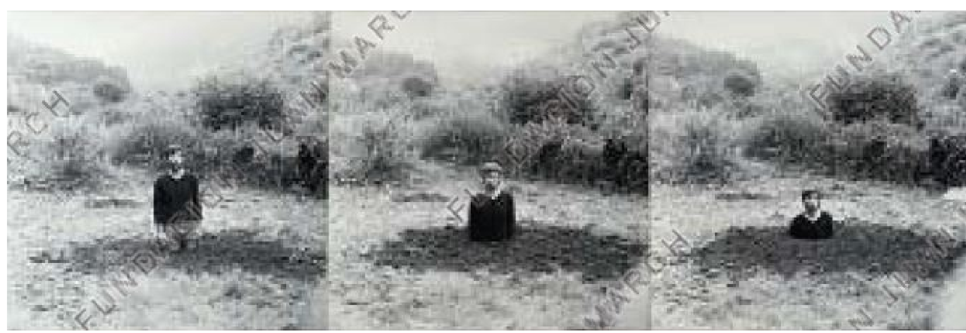
Óleo sobre lienzo, 61 x 61 cm
Colección privada

Hasta inicios de los sesenta, la obra pictórica de Lucien Freud se caracterizaba por un marcado hermetismo, pero a partir de ese momento su estilo se relajó considerablemente, en parte por la influencia de la obra de Frans Hals y Gustave Courbet. Para pintar Freud disponía de una habitación en forma de L con ventanas orientadas al norte y al sur. Tras la demolición de su residencia-estudio en 1967, se trasladó al cercano número 227 de Gloucester Terrace, en Paddington, donde inició una serie de desnudos, de la que este es uno de los primeros ejemplos importantes. El pintor contempla el cuerpo de la mujer desde arriba y la envuelve en una inquietante luz uniforme que le confiere un aspecto ligeramente cadavérico. La actitud desapasionada con la que Freud abordó estos desnudos queda reflejada en su comentario:

> Siempre empezaba por la cabeza; y después me daba cuenta de que en realidad no quería hacerlo: la figura no debía verse reforzada en la cabeza. La cabeza es un miembro, por supuesto.
>
> (Cit. en William Feaver, *Lucian Freud* [cat. expo., Tate, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2002, p. 30).

Lucien Freud nació en Berlín, de padres judíos, y en 1933 se trasladó con su familia a Gran Bretaña. Era nieto del psicoanalista Sigmund Freud. Influido por el arte surrealista y neorromántico británico, Freud estudió con el pintor Cedric Morris en su escuela de arte de Hadleigh, Suffolk, y después se instaló en Londres, donde vivió y trabajó durante toda su carrera artística. Fue una figura central de la Escuela de Londres junto con pintores figurativos como su amigo Frank Auerbach y Leon Kossoff. Famoso sobre todo por sus retratos y desnudos, ocasionalmente pintó paisajes urbanos y animales. También realizó varias series de grabados al aguafuerte.




165 KEITH ARNATT
(Oxford, 1930-Gales, 2008)

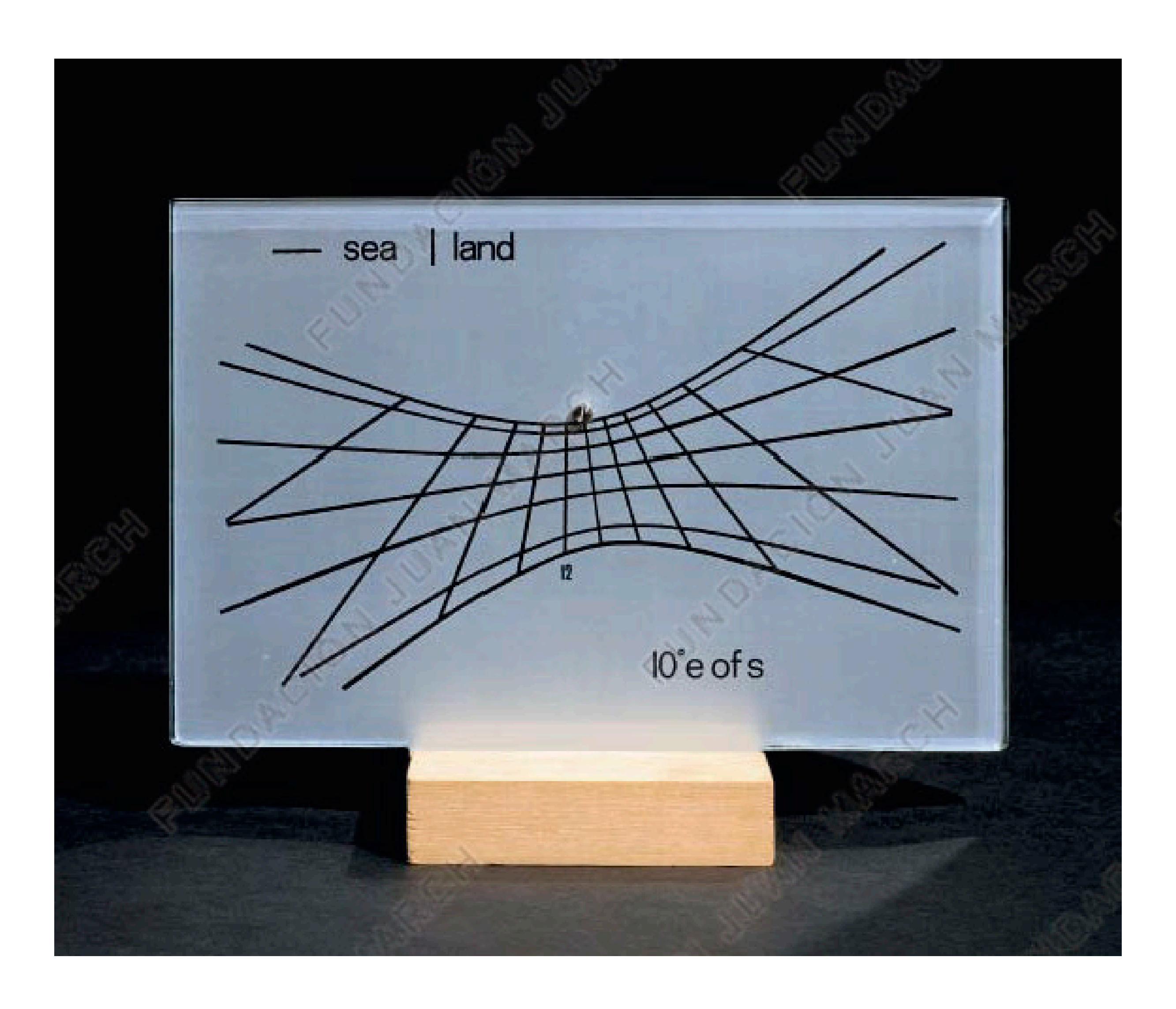
Self Burial (in Nine Stages)
[Auto entierro (en nueve escenas)], 1969

Nueve fotografías originales en blanco y negro
montadas sobre cartón, 22,9 x 22,9 cm c/u
Colección privada, Londres. Cortesía de Richard Saltoun/John Austin, Londres

En la programación emitida entre el 11 y el 18 de octubre de 1969, la televisión WDR 3 de Alemania Occidental insertó, sin previo aviso ni comentario, una serie de nueve fotografías que mostraban a Keith Arnatt hundiéndose gradualmente en la tierra. Cada noche se mostraban dos fotos consecutivas, la primera a las 20.15 horas, directamente después del informativo principal, y la segunda en medio de cualquier programa que estuviera emitiéndose a las 21.15 horas. El enigma se resolvió al final de la serie, que duró una semana, en una entrevista con el artista. En referencia al arte conceptual que prevalecía en la época, afirmaba:

> la continua referencia a la desaparición del objeto de arte me sugería la consiguiente desaparición del propio artista.
>
> (Cit. en *The Tate Gallery 1972-74: Illustrated Catalogue of Acquisitions*. Londres, 1974, p. 8).

Keith Arnatt estudió arte en el Royal College of Art de Londres y en 1958, después de graduarse, empezó a experimentar con la fotografía y el vídeo, una tendencia muy extendida en ese momento. A mediados de la década de 1960 se perfiló fundamentalmente como artista conceptual. Empleaba la fotografía para documentar su obra, en su mayor parte efímera, que a menudo incluía *performances*. En la década de 1970 empezó a interesarse por la tradición fotográfica. Aunque pasó a concentrarse en el dominio de la técnica, logró mantener un elemento conceptual, si bien a menudo con un estilo humorístico y cotidiano.



167 IAN HAMILTON FINLAY
(Nassau, Bahamas, 1925-Edimburgo, 2006)

Sea/Land Sundial [Reloj de sol Mar/Tierra], 1970

Cristal, 33,5 x 30,7 x 7,5 cm
Tate: Legado por David Brown en memoria de Mrs Liza Brown 2003

Este reloj de sol elaborado en cristal, grabado al ácido y montado sobre un bloque de madera, recuerda la forma de una vela que se desplaza por el mar aunque visible desde tierra. Una rosca de acero industrial encajada en un vástago de metal hace de gnomon, que proyecta, a través del cristal verdoso, sobre la parte posterior del panel el aguafuerte aplicado en el reverso. Cuando recibe la luz correcta, el gnomon proyecta una sombra a través del cristal hasta el número doce, que está diez grados al Este del Sur, tal y como indican las palabras grabadas en el cristal. Finlay ha creado muchas esculturas e imágenes de relojes de sol, que reflejan sus intereses filosóficos y estéticos por la mitología, la historia, el paso del tiempo y la semiótica. Las matemáticas, la navegación y la perspectiva son invocadas en una alusiva poesía visual propia del artista. Como ocurre con toda la obra de Finlay, los significados de la pieza son crípticos, socarrones y contienen múltiples referencias, ya que aúna temas clásicos y espirituales con modernas inquietudes científicas y políticas. En el centro del arte de Finlay se halla una reflexión sobre la naturaleza, el pensamiento y el lenguaje.

Después de servir en el ejército británico durante la Segunda Guerra Mundial, Ian Hamilton Finlay trabajó de pastor y en esa época empezó a escribir. A comienzos de los sesenta fue pionero de la poesía visual, y, en un estilo clásico, comenzó a crear esculturas a partir de la poesía. En 1966 se trasladó a vivir a "Little Sparta", cerca de Edimburgo, donde, a lo largo de su carrera artística, trabajó con muchos artesanos en una zona ajardinada de cinco acres, llena de sus esculturas, y concebida como una compleja crónica de la historia de la cultura occidental. Entre sus temas recurrentes se incluyen la poesía de Virgilio, la navegación marítima, los relojes de sol, la Revolución francesa y la historia militar moderna.



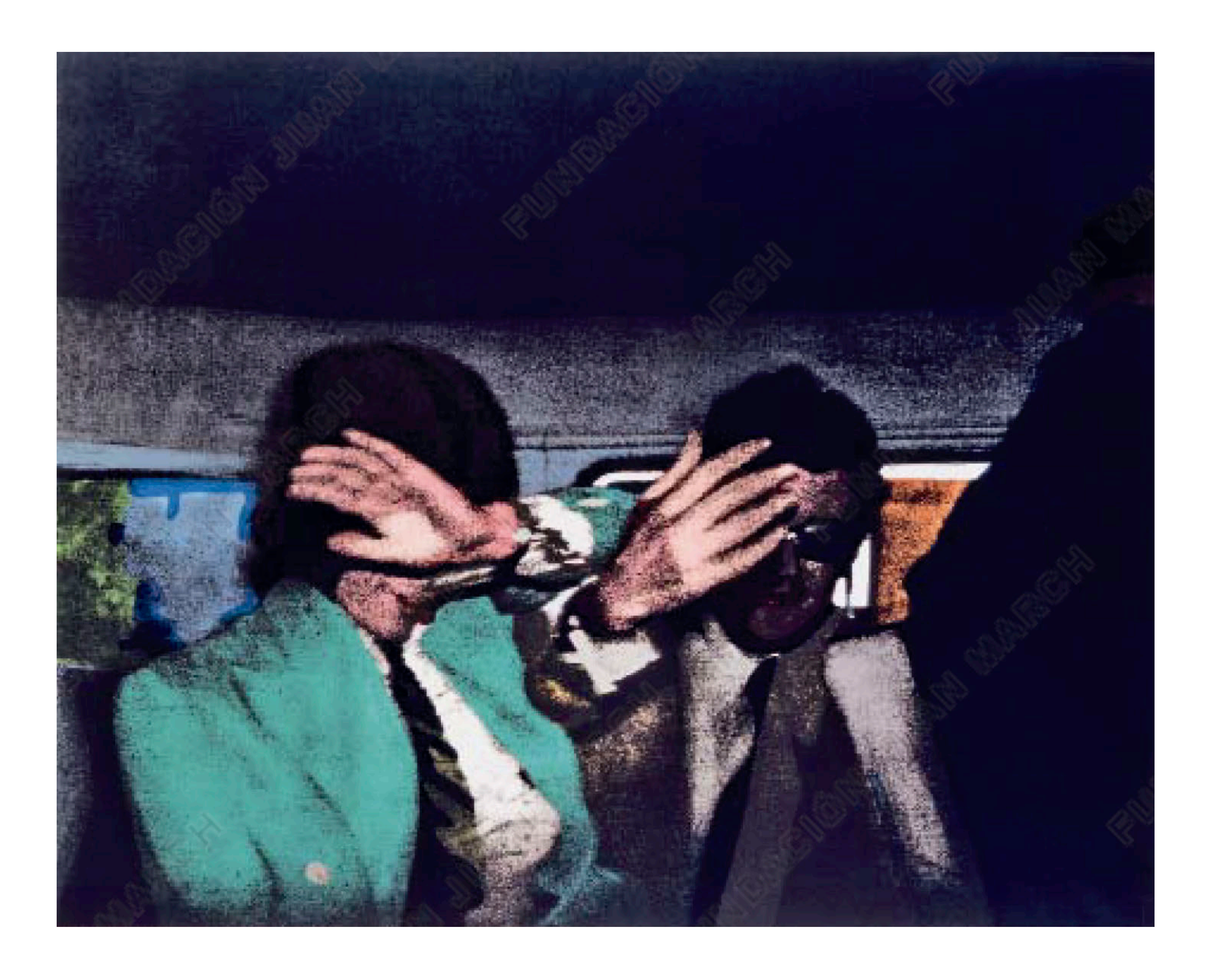
166 GILBERT AND GEORGE
Gilbert Proesch (San Martín de Tor, Italia, 1943)
George Passmore (Plymouth, Devon, 1942)

A Portrait of the Artists as Young Men
[Retrato de los artistas adolescentes], 1970

Vídeo, 7 min
Tate: Adquirido en 1972

Este vídeo en blanco y negro que se reproduce en un bucle continuo, abre con un encabezamiento con el emblema cuasi-regio de los artistas, una reminiscencia del cine pre-bélico. Simplemente están ante la cámara, con traje y corbata, mirando sin inmutarse y moviéndose ligeramente. George fuma un cigarrillo de una forma bastante amanerada y torpe. Se transmite la impresión de una frágil y estilizada serenidad, similar a la de ciertas estrellas del pop de la época como Roxy Music y Lou Reed. El título alude a una famosa novela de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Retrato del artista adolescente] (1917), aunque Gilbert y George no parecen poseer la elevada seriedad del protagonista de Joyce, Stephen Daedalus. Para ellos, el jugar-actuando es un modo de crear sus “esculturas vivientes”, como ellos las llaman. También se estaban mofando de las películas de arte conceptual de la época, lentas y afectadas, que a menudo se atribuían a sí mismas una especie de impersonalidad. Es casi como si Laurel y Hardy hubieran reaparecido en el mundo artístico de la vanguardia de comienzos de la década de 1970, animando la escena con un disparatado humor a cámara lenta.

Gilbert y George se conocieron en 1967 cuando eran alumnos del St Martin’s College of Art de Londres, e inmediatamente crearon “Gilbert and George”. Inseparables, desde su casa de la calle Fournier, Spitalfields, al este de Londres, han hecho “arte para todos” durante 45 años, por lo general en forma de enormes obras fotográficas que se nutren del mundo violento, sórdido y obsceno que les rodea. Sus piezas se han mostrado por todo el mundo, generando popularidad y controversia.



168 RICHARD HAMILTON
(Londres, 1922-2011)

Release Print, 1972

Serigrafía y collage, 71 x 95,5 cm
British Council Collection

En esta imagen aparecen, esposados, en un furgón policial, el marchante de Hamilton, Robert Fraser (1937-86) —a la izquierda—, y Mick Jagger (1943), de The Rolling Stones, tras ser arrestados por posesión de drogas. La obra está basada en una famosa fotografía que hizo John Twine y publicó el *Daily Sketch* el 29 de junio de 1967. El título recoge el nombre de la organización *Release* [Liberación], creada para proporcionar ayuda legal a quienes debían enfrentarse a la justicia, a menudo a consecuencia del consumo de drogas. Pidieron a Hamilton que participara en su campaña para recaudar fondos, y este empleó una de las imágenes de su grupo de pinturas *Swingeing London* [Londres severo] (1968-69) en las que había utilizado la técnica del collage. Hamilton estaba convencido de que a Fraser le perseguían las autoridades por una exposición del artista pop Jim Dine celebrada en su galería en 1966, que fue clausurada tras ser declarada obscena. Así lo expresaba en un escrito:

> La sentencia del caso de mi amigo Robert Fraser obviamente no pretendía ayudarlo a salir de una enfermedad, sino que tenía un valor ejemplarizante. Tal y como declaró el juez, "Hay momentos en que una sentencia muy severa puede actuar como fuerza disuasoria" .
>
> (*Richard Hamilton: Collected Words 1953-1982*. Stuttgart; Londres: Thames & Hudson, 1982, p. 104).

El juego de palabras empleado al calificar la sentencia de 'severa' [basado en la casi total homofonía de *swingeing* 'severo', y *swinging* 'marchoso'], aludía a la reputación que tenía Londres de marcar tendencia como centro de la vida cultural y social [cf. CAT. 175].

Richard Hamilton, uno de los "padres" del Pop Art británico (pp. 42-44), se formó en el Royal College of Art y su obra se centraba en la estética y significados de la imagen fotográfica, reproducida y publicitaria. Su arte también estaba comprometido con diferentes causas sociales y políticas, al igual que el de su esposa, la pintora Rita Donagh.

169 FRANCIS BACON
(Dublín, 1909-Madrid, 1992)

Two Studies for a Self Portrait
[Dos estudios para un autorretrato], 1972

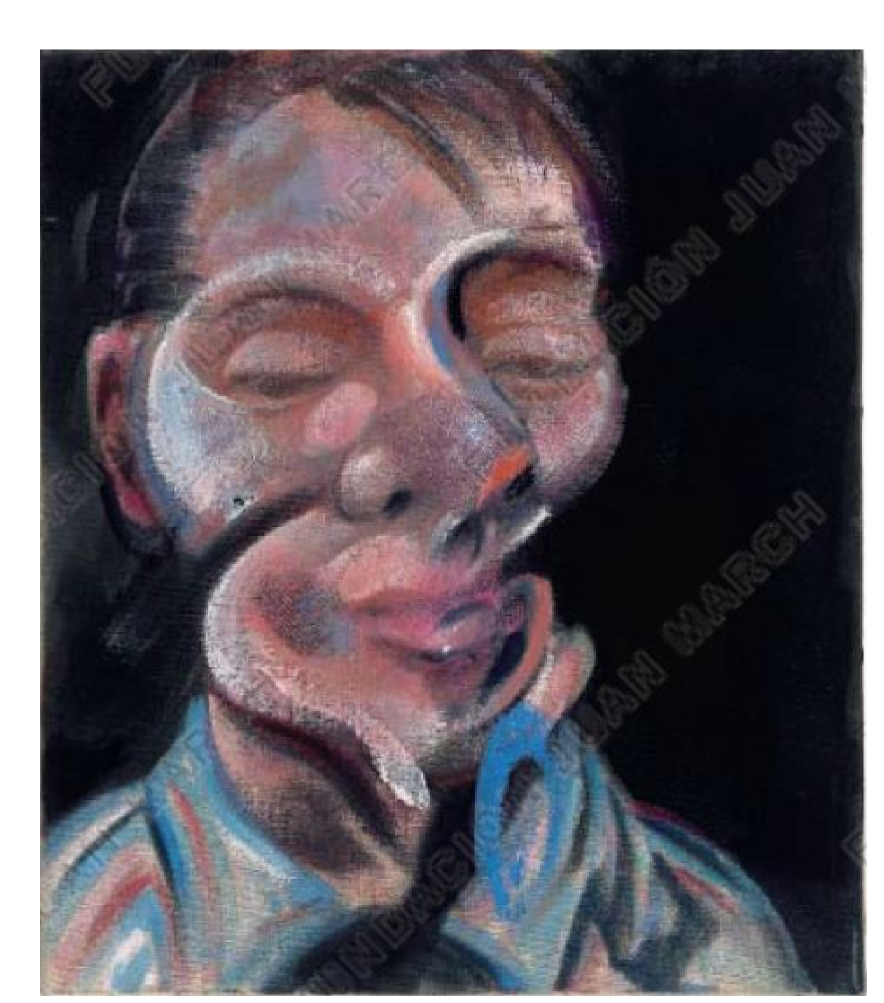
Óleo sobre lienzo, 35,5 x 61 cm
Colección privada

Desde mediados de la década de 1950 y a lo largo de gran parte de su carrera artística, Francis Bacon pintó una y otra vez su autorretrato. El crítico David Sylvester recoge algunas palabras del artista al respecto:

> Detesto mi rostro, y he pintado autorretratos porque no tenía otra cosa que pintar... la gente ha ido muriendo a mi alrededor, han ido cayendo como moscas, y lo único que tenía para pintar era a mí mismo.
>
> (David Sylvester, (ed.), *Interviews with Francis Bacon*. Londres; Nueva York: Thames & Hudson, 1993, p. 129).

Y continuaba: "Una de las cosas más bonitas que dijo [Jean] Cocteau fue: «Cada día, en el espejo, veo a la muerte actuar». Eso es lo que uno se hace a sí mismo" (Ibíd., p. 133). Esta obra la pintó tras la muerte de su amante, George Dyer, que se suicidó durante la inauguración de la retrospectiva del artista celebrada en el Grand Palais de París en 1971. En este, como en la mayoría de sus retratos, Bacon empleaba fotografías como un modo de distanciarse de lo familiar. Su técnica consistía en una mezcla de control y espontaneidad, en la que empleaba los dedos, trapos, esponjas y cepillos para aplicar la pintura al óleo. Para lograr sus efectos únicos, pintaba sobre el reverso rugoso del lienzo y después enmarcaba sus obras con grandes marcos dorados y gruesos cristales, para acentuar su condición de obra maestra de la pintura clásica y museística. Aunque era ateo, con frecuencia empleaba los formatos de díptico y tríptico, lo que confería a su arte un carácter religioso.

Francis Bacon nació en Dublín, de padres ingleses, y, tras estancias en París y Berlín, a finales de la década de 1920 se estableció en Londres. En un principio trabajó como diseñador de muebles y de interiores, pero a comienzos de la década siguiente empezó a pintar. Influido por las obras maestras de la pintura clásica, el surrealismo, Pablo Picasso y gran variedad de material fotográfico, tras la Segunda Guerra Mundial creó una iconografía propia centrada en el drama innato del individuo humano, que desarrolló a lo largo de toda su vida artística. Está considerado como uno de los grandes pintores del siglo XX.





170 R. B. KITAJ
(Cleveland, Ohio, 1932-Los Angeles, 2007)

The Man of the Woods and the Cat of the Mountains
[El hombre de los bosques y el gato de las montañas], 1973

Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm
Tate: Donación de Friends of the Tate Gallery 1974

Este cuadro está inspirado en una reproducción, hecha en el siglo XIX, de una estampa satírica de 1821 que comentaba la última etapa del fracaso matrimonial del rey Jorge IV y la reina Carolina de Brunswick. En ella se muestra a la reina como un gato y a su adepto Matthew Wood como un simio, sentados frente al fuego en una cocina, la pata de ella sobre la rodilla de él. Kitaj afirmó que no conocía a qué hacía referencia la estampa y que a él le parecía que el hombre estaba diciendo al gato que más allá de la habitación existía un mundo mejor. La obra de Kitaj se caracteriza por su técnica poética, componiendo sus cuadros a partir de imágenes superpuestas y extrayendo de ellas significados nuevos, muy a menudo con marcadas referencias literarias e históricas. El rostro del hombre procede de un estudio de la novelista francesa George Sand, mientras que la forma circular que hay en la zona superior derecha está sacada de un fotograma de una antigua película soviética, *Fragmento de un imperio* (1929), de Fridrikh Ermler, que trata de un hombre que pierde la memoria en la Rusia zarista y cuando la recupera se encuentra en una situación política nueva.

R. B. Kitaj nació en Estados Unidos, de padres judíos. Con 17 años se unió a la marina mercante. Posteriormente estudió arte en Viena y Nueva York. Se trasladó a Inglaterra y de 1959 a 1961 se formó en el Royal College of Art de Londres, donde conoció a David Hockney, Patrick Caulfield y a otros artistas relacionados con el arte pop. Su pintura se caracteriza por una imaginería erudita y por las frecuentes referencias a los intelectuales de la diáspora judía, como Franz Kafka y Walter Benjamin. De la situación de los judíos se ocuparía en un escrito de 1989, *The First Diasporist Manifesto* [Primer manifiesto diasporista], sobre la alienación de los judíos en la sociedad. En 1976 organizó la exposición *The Human Clay* [La arcilla humana] en la Hayward Gallery de Londres para promocionar el arte figurativo. La acogida negativa a su exposición retrospectiva celebrada en la Tate en 1994 le llevó a abandonar el Reino Unido para siempre.





171 RICHARD LONG
(Bristol, Avon, 1945)

Slate Line [Línea de pizarra], 1978

Veinte piezas de pizarra de Delabole de Cornualles, aprox. 270 x 70 cm
Cortesía del artista y Haunch of Venison, Londres

Esta escultura está compuesta de veinte piezas de pizarra de Delabole. El "certificado" del artista para la obra proporciona unas instrucciones que es preciso seguir cada vez que se exponga la pieza. Las piedras pueden disponerse en un orden aleatorio, pero deben colocarse de forma que se toquen, una a una y lado con lado, sobre su canto más largo, plano y estable, y centradas sobre un eje longitudinal. Con frecuencia Long ha empleado para sus esculturas la pizarra de Delabole. Posee un intenso color gris azulado y procede de una antigua y profunda cantera del norte de Cornualles, que conoce desde hace muchos años. El artista considera la piedra un material fundamental e irreductible y ve sus esculturas como una forma de realismo intenso basado en esta percepción:

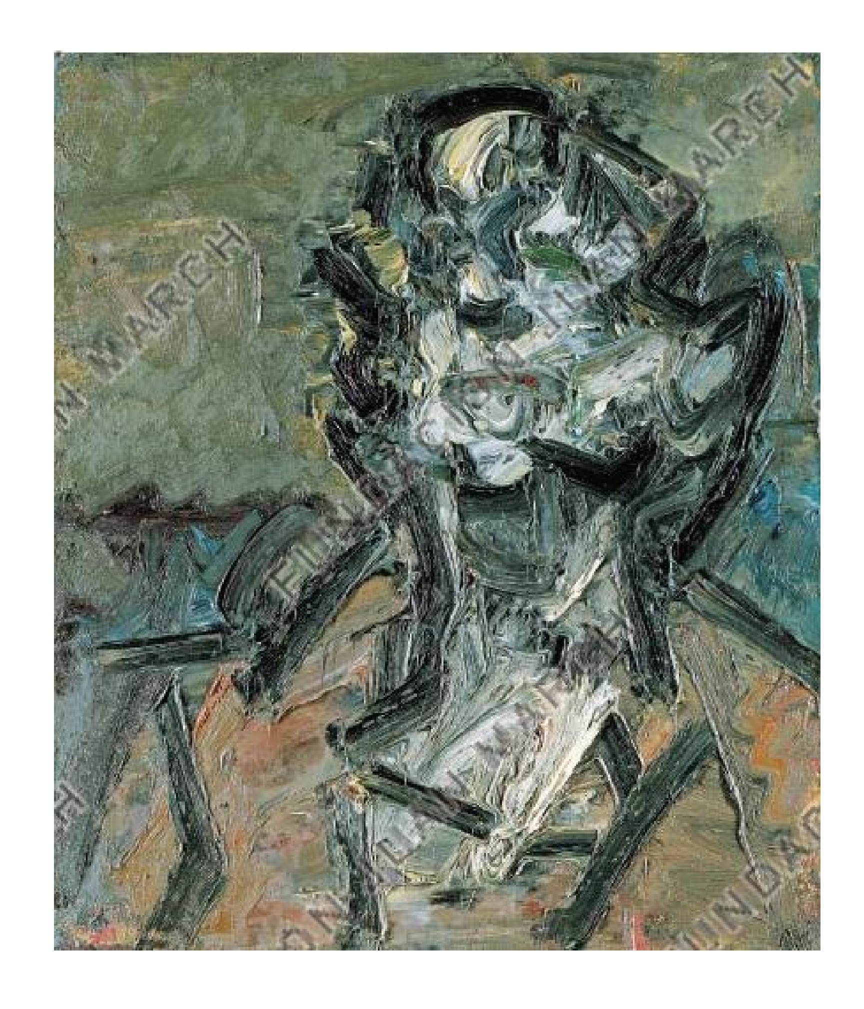
> Todo tiene su lugar apropiado en el mundo. Hay millones de piedras en el mundo, y cuando concibo una escultura, lo único que hago es coger unas cuantas de esas piedras, las reúno, formo un círculo con ellas y las muestro... Utilizo piedras porque me gustan las piedras o porque es fácil encontrarlas, al no ser nada especial, y son tan comunes que se pueden encontrar en cualquier parte... Basta con emplear las piedras como piedras, como lo que son. Soy realista.
>
> (Cit. en *Richard Long: Walking in Circles* [cat. expo.]. Londres: South Bank Centre, 1991, p. 45).

Richard Long estudió en la St Martin's School of Art de 1966 a 1968, una época de enorme agitación política, cultural y artística, en la que el arte minimalista y conceptual eran la tendencia predominante entre muchos jóvenes artistas. En particular, Long se interesó por el Land Art y el Earth Art y por la poesía visual. A través de fotografías, mapas, piedras, madera, barro y textos, empleados de diversas maneras, el arte de Long se centra en una respuesta poética y espiritual frente al paisaje. Por lo general, su arte es el testimonio de sus largos viajes a pie por muchos países del mundo, desde Canadá y Bolivia hasta Gran Bretaña y Mongolia, y emplea formas elementales como círculos, líneas, cuadrados y espirales. Long ha dicho que su obra se ocupa de un equilibrio entre los patrones de la naturaleza y el formalismo de las ideas humanas, abstractas como las líneas y los círculos. Es donde mis rasgos humanos se encuentran con las fuerzas de la naturaleza y los patrones del mundo, y esa es en realidad la temática de mi obra (cit. en *Richard Long: Walking in Circles*. Ibid., 250).

172 FRANK AUERBACH
(Berlín, 1931)

Head of JYM III [Cabeza de JYM III], 1980

Óleo sobre tabla, 71,1 x 61 cm
British Council Collection



Lo que hace excepcional a Julia Yardley Mills como modelo de Frank Auerbach es que posaba como profesional, mientras que el resto de modelos, en su gran mayoría, eran amistades. Empezó a posar para él cada semana en la década de 1950 y continuó haciéndolo hasta 1997. En ese tiempo entablaron una gran amistad. Ella mantenía una pose constante, con la cabeza alzada mirando hacia arriba y asomándose al lienzo. En uno de sus textos, el crítico de arte William Feaver comentaba los posados para Auerbach, las constantes idas y venidas por el estudio, el hablar entre dientes, los gestos, los chismorreos y los largos ratos de silencio durante las sesiones de dos horas, diciendo: "Estamos allí para que él pueda actuar" (William Feaver, "In the Studio", *London Review of Books*, vol. 31, nº 20 (22 octubre 2009), p. 32). El planteamiento de Auerbach es intenso y emotivo. Como el propio artista expresó:

> Pintar la misma cabeza una y otra vez conduce a la extrañeza; al final logras acercarte a la cruda realidad, del mismo modo que a la gente sólo se le escapa la cruda realidad en medio de una pelea familiar.
>
> (Cit. en William Feaver, *Frank Auerbach*. Nueva York: Rizzoli, 2009, p. 17).

Frank Auerbach nació en Berlín. Sus padres, judíos, lo enviaron a Inglaterra en 1939 y nunca volvió a ver a su familia. Entre 1948 y 1955 estudió en la St Martin's School of Art y en el Royal College of Art de Londres. También asistió a clases en el Borough Polytechnic de Londres entre 1947 y 1953, donde fue alumno de David Bomberg. Auerbach lleva trabajando desde 1954 en el mismo estudio, en Primrose Hill, al norte de Londres, y se ha centrado en una limitada variedad de paisajes locales y en retratos.

173 TONY CRAGG
(Liverpool, 1949)

Britain Seen from the North
[Gran Bretaña vista desde el norte], 1981

Plástico y técnica mixta, 440 x 800 x 10 cm
Tate: Adquirido en 1982

Esta enorme escultura de pared se hizo para la exposición individual organizada en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1981 y consta de una gran cantidad de desechos de plástico y de diverso tipo que el artista recogió en la zona oeste de Londres justo antes de la inauguración. Gran Bretaña aparece en horizontal, con una figura situada a su izquierda que parece mirarla "desde el norte". El artista realizó la figura dibujando la silueta de su propio cuerpo en una plancha de polietileno, que luego clavó a la pared. La forma del mapa se dibujó a mano alzada, empleando un atlas como referencia, en una gran plancha de polietileno extendida en el suelo. A partir de ahí se hicieron plantillas que se clavaron a la pared para poder organizar la obra. La relación de las piezas entre sí puede variar y adaptarse a cualquier otra pared. Después de trabajar y vivir en Alemania, Cragg afirmaba que le había desilusionado mucho regresar a una Gran Bretaña afectada por las tensiones sociales internas y por una economía en declive. Era el año de la boda del príncipe Carlos y Lady Diana Spencer y le sorprendió "el entusiasmo superficial, histérico generado por un acontecimiento tan irrelevante como una boda real" (*The Tate Gallery 1980-82: Illustrated Catalogue of Acquisitions*. Londres, 1984, p. 74). La escultura era, por tanto, un retrato irónico de la nación realizado por un nativo convertido en extranjero, aunque fuera uno nacido en la ciudad meridional de Liverpool, que aquel año sufrió graves disturbios urbanos.

Tony Cragg se formó como técnico de laboratorio científico y posteriormente estudió en el Royal College of Art de Londres. Ha representado a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia, y vive y trabaja en Wupperthal, una ciudad industrial alemana.



174 EDWARD WRIGHT (Liverpool, 1912-Londres? 1988)

Diseño para *This is Tomorrow* [Este es el mañana] (ed. Theo Crosby). Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956

Catálogo de exposición: 17 x 17 cm
Tate Library and Archive

El diseño de Edward Wright para el catálogo de la rompedora exposición *This is Tomorrow*, que se celebró en la Whitechapel Art Gallery en 1956 (cf. p. 43), fue una revolucionaria obra de diseño gráfico. Encuadernada en espiral, incluía anuncios publicitarios de nuevos productos, materiales y técnicas, como mobiliario de Hille, el plexiglás y modernos sistemas de construcción. El catálogo lo editó el arquitecto y director de *The Architectural Review*, Theo Crosby, más conocido por fundar el colectivo de diseñadores Pentagram en 1972. Tras sendas introducciones del crítico de arte Lawrence Alloway —comisario de la exposición—, el historiador de la arquitectura Reyner Banham y el arquitecto y poeta David Lewis, se presentaban unas secciones concebidas por los doce grupos de artistas, arquitectos, diseñadores y músicos que participaban en la exposición. Esta imagen pertenece a la sección 6, "Patio and Pavilion", y muestra, de izquierda a derecha, al artista Eduardo Paolozzi, al equipo de arquitectos que formaban el matrimonio Peter y Alison Smithson y al artista y fotógrafo Nigel Henderson, en una calle del este de Londres.

175 LORD SNOWDON [ANTONY ARMSTRONG-JONES] (Londres, 1930)

Private View [Visita privada]. Londres: Thomas Nelson and Sons, 1965, pp. 234-235

Revista: 34 x 27,6 x 2,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo

Los inicios de la década de 1960 fueron testigo del rápido desarrollo de lo que se conoció como "Swinging London" [El Londres marchoso] cuando, por primera vez desde el siglo XVIII, Londres se convirtió en una de las capitales más modernas y actuales del mundo. En particular, el éxito de los grupos de pop británicos —The Beatles, The Rolling Stones y otros— y el surgimiento de importantes figuras del arte y del diseño —como David Hockney y Mary Quant— crearon una cultura dinámica y joven que atrajo la atención internacional. *Private View* fue una celebración del escenario artístico de Londres, con fotografías de artistas, estudios, galerías, museos y escuelas de arte tomadas por Lord Snowdon y acompañadas de un texto escrito por el conservador de la Whitechapel Art Gallery, Bryan Robertson, y el crítico de arte John Russell. En su introducción, Robertson y Russell preguntaban: "¿Qué es lo que ha convertido a Londres en una de las tres capitales mundiales del arte? ¿Quién lo ha logrado, y cómo? ¿Y qué tipo de gente es?" (p. 3). El libro daba un repaso a tres generaciones de artistas, comisarios, marchantes y galeristas, desde Henry Moore y Anthony Blunt hasta Peter Blake y Robert Fraser, y en él una serie de personajes eran caracterizados como "filósofo y auténtico idiota, niño bonito y una nulidad, conspirador santo y demoníaco, galerista y payaso, indigente y casi millonario" (p. 4). Las imágenes de estas páginas muestran a David Hockney volviendo de compras y posando con un puro, una chaqueta de lamé dorado y una bolsa a juego junto a sus cuadros *The Hypnotist* [El hipnotizador] (1963) y *The Marriage of Styles* [El matrimonio de estilos] (1963). Los autores comentaron sobre Hockney: "Lo mejor [de su arte] y su actitud perspicaz y sagaz hacia el arte y la vida lo han convertido en una figura heroica para su generación" (p. 235).

176 PETER BLAKE (Dartford, Kent, 1932)

Cubierta del álbum de The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* [La banda del club de corazones solitarios del sargento Pepper], 1967

Funda de disco de vinilo: 31,5 x 31 cm
Colección privada

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles es quizá el disco pop más famoso de todos los tiempos, con unas ventas que han superado los treinta millones de copias desde su lanzamiento el 1 de junio de 1967. Sus trece temas, enormemente influidos por el productor George Martin, incorporaban matices rock, folk, orquestales y psicodélicos e incluían "Lucy in the Sky With Diamonds" y "A Day in the Life", que en un principio la BBC prohibió que se emitieran por radio y televisión.

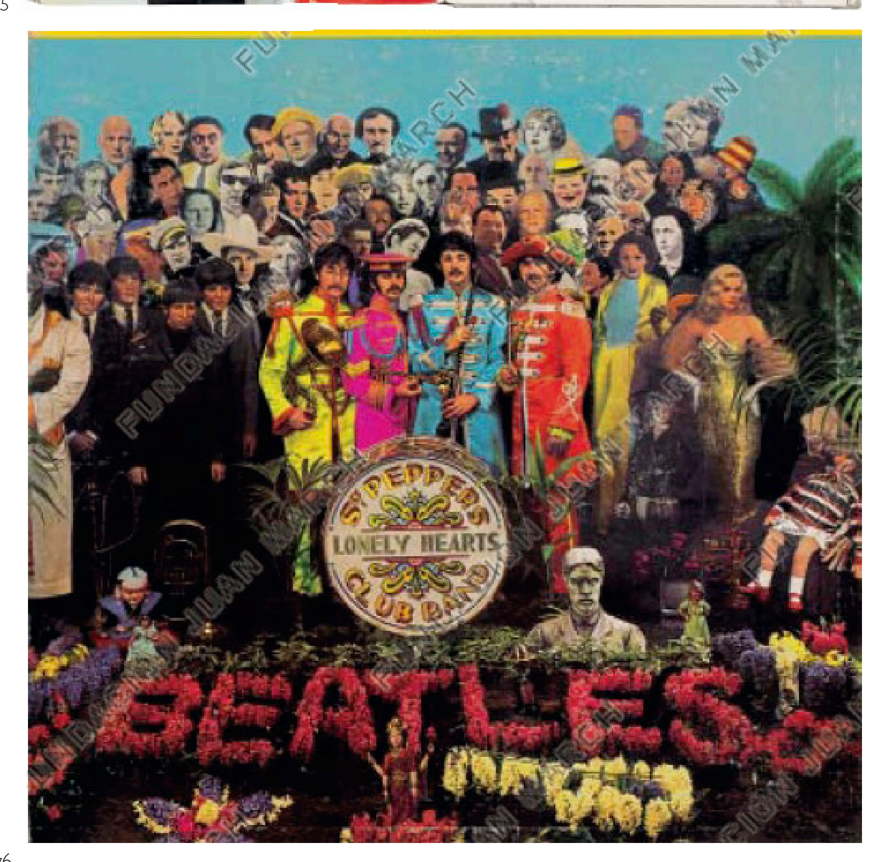
El marchante y empresario Robert Fraser, buen amigo de The Beatles y de The Rolling Stones (cf. CAT. 168) pidió a Peter Blake, un artista bien conocido y popular en 1966, que diseñara la portada del álbum. Junto con su mujer Jann Haworth, Blake creó un collage con figuras recortadas a tamaño real, a modo de escultura, que Michael Cooper fotografió junto a los miembros de la banda vestidos con trajes militares fosforescentes diseñados por el mexicano Manuel Cuevas. Entre los más de setenta personajes famosos que The Beatles escogieron para la foto están Marlon Brando, James Dean, Marlene Dietrich, Bob Dylan, Sigmund Freud, C. G. Jung, Karl Marx, Marilyn Monroe y Mae West. Las figuras de cera de The Beatles, de Madame Tussauds, están a la izquierda de la banda. John Lennon quería incluir imágenes de cera de Jesucristo y Adolf Hitler, pero esta propuesta fue rechazada por el resto del grupo. Por una parte, el estilo de la portada es pseudovictoriano y nostálgico —con sus pintorescos caracteres, el escudo de armas real y las flores—, y por otra, también refleja la efervescente modernidad de los "marchosos años sesenta".



174



175



176

177 CHARLES HARRISON (Chesham, Buckinghamshire, 1942-Banbury, Oxfordshire, 2009)

When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information - Live in Your Head [Cuando las actitudes cobran forma: Obras-Conceptos-Procesos-Situaciones-Información- Vive en tu cabeza] (ed. Charles Harrison). Londres: Institute of Contemporary Arts, 1969

Catálogo de exposición: 31 x 22 cm
Tate Library & Archive

Desde mediados de la década de 1960, el arte británico reaccionó ante las diversas corrientes en el pensamiento y el arte, como el conceptualismo, el land art, el vídeo, la *performance*, el feminismo y otras prácticas radicales procedentes de EE.UU. y Europa. El final de esa década fue una época de retos políticos, internacionalismo y experimentación, en la que también había una tendencia iconoclasta, con ecos de la anti-idolatría propia de la cultura de la Reforma y una fascinación por la relación entre arte y lenguaje. Siguiendo en gran medida la teoría y la práctica del gran artista dadaísta francés Marcel Duchamp, el arte se consideraba un proceso de descubrimiento más que la producción de objetos con valor de mercancía. Charles Harrison, comisario de la exposición seminal *When Attitudes Become Form* (cf. p. 45), escribía en la introducción del catálogo, titulada "Contra todo precedente":

> Prácticamente todos los artistas representados parecen compartir la insatisfacción con el estatus de la obra de arte como objeto específico en un estado finito, y el rechazo de la noción de forma como algo preciso, además de cualquier identidad impuesta sobre el material.
>
> (Reed. en *Studio International*, septiembre 1969, pp. 90-93).

El catálogo, que se había elaborado con el mismo espíritu, se componía de una carpeta de hojas sueltas con una página para cada artista. Entre los artistas británicos representados estaban Victor Burgin, Barry Flanagan, Richard Long y Bruce McLean. Una década después, la vuelta a la pintura figurativa neoexpresionista dio testimonio del final del periodo "heroico" de estas ideas, pero en ningún caso de su eclipse total.

178 GERALD SCARFE (Londres, 1936)

Ian Fleming as James Bond
[Ian Fleming como James Bond], 1970

Litografía, 737 x 546 mm
Colección privada

El creador de James Bond, Ian Fleming (1908-64), ex alumno del Eton College, está representado como una mezcla de anciano grotescamente decrépito con su característica pajarita y de figura biónica con hélices de helicóptero y con un enorme misil que, a modo de falo, lanza semen, violando a una figura femenina demacrada y sin cabeza. Los colores chillones aumentan la impresión de violento arte de ciencia ficción. De hecho, el héroe fantástico de Fleming estaba basado en sus propias y sustanciales experiencias militares y del mundo del espionaje. La sátira de Scarfe está dirigida a la retorcida impotencia que detectó tras el poder tecnológico de Occidente durante la guerra de Vietnam, que había presenciado como corresponsal.

Gerald Scarfe es uno de los caricaturistas de la escena política más célebres del siglo XX. Su arte deriva de una tradición que se remonta a la obra de James Gillray [CAT. 46, 47]. Scarfe, enfermo de asma durante toda su vida, trabajó como diseñador gráfico e, inspirado por la obra de Ronald Searle, se hizo ilustrador por cuenta propia, trabajando para la revista satírica *Private Eye* y para periódicos y revistas nacionales. Artista versátil, también ha trabajado como dibujante de animación para Disney y diseñó la cubierta del disco *The Wall* [El muro] (1979) de Pink Floyd y los decorados de la gira correspondiente.

179 GLEN BAXTER (Leeds, 1944)

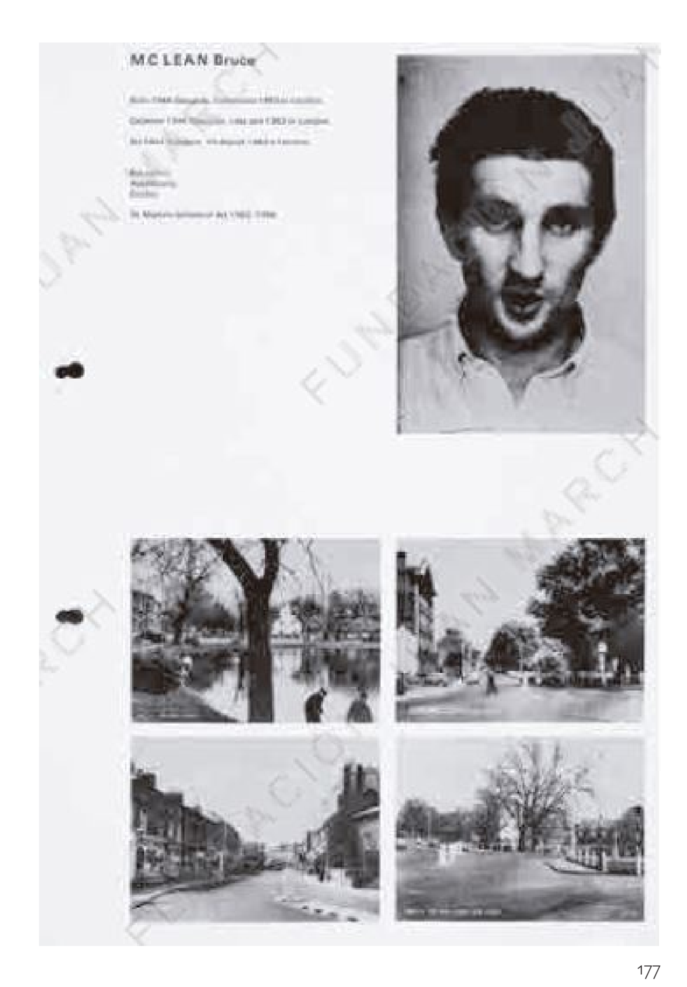
"I'll never forget the day M'Blawi stumbled on the work of the Post-Impressionists..." [Nunca olvidaré el día que M'Blawi tropezó con la obra de los posimpresionistas...], en *Atlas* (1979). Edición inglesa. Londres: Jonathan Cape, 1982

Libro: 21,5 x 15,8 cm
Colección privada

La biografía que aparece en la página web de Glenn Baxter empieza así:

> Glen Baxter nació en Leeds, en un diminuto barrio residencial de Bélgica, en 1944. Un grupo de radiógrafos, al tropezarse con las ruinas de la casa solariega de Baxter en la actualidad, encontró que estaba "compuesta únicamente de unos bloques irregulares de arenisca, grafito y lechuga". A partir de un comienzo tan poco prometedor brotó la fuerza elemental de lo que oficialmente se reconoce como "baxterismo".

La incidencia humorística de Baxter en la escena artística británica llegó con su primera publicación, *Atlas* —el mismo año que Margaret Thatcher asumió el poder—, que combinaba el característico estilo lineal del cómic con unas imágenes y pies de foto incongruentes. Por lo general, los personajes de Baxter son cowboys, colonos aventureros, colegiales y gánsteres que aparecen en escenarios insólitos y se pronuncian sobre aspectos estéticos, filosóficos y otras cuestiones de peso con un humor mordaz y delirante. Baxter expresó el sentido del ridículo desarrollado a lo largo de la década de 1970 a medida que las aspiraciones de las generaciones anteriores parecían venirse abajo y se transformaban en formas nuevas e inciertas. Su obra puede situarse en la tradición artística y literaria británica que incluye los escritos de Laurence Sterne y Lewis Carroll, los versos e ilustraciones de Edward Lear, y la comedia de *Monty Python's Flying Circus* [El circo ambulante de los Monty Python].



177



178

"I'LL NEVER FORGET THE DAY M'BLAWI STUMBLED ON THE WORK OF THE POST–IMPRESSIONISTS...."

179



1477 Comienzan a pintarse los muros de la capilla de Eton College, que se concluirán en 1487.

1483 Subida al trono de Ricardo III.

1485 Subida al trono de Enrique VII y comienzo de la dinastía Tudor.

1508-12 Miguel Ángel pinta los techos de la Capilla Sixtina, Roma.

1509 Subida al trono de Enrique VIII.

1512-18 Pietro Torrigiano realiza la tumba de Enrique VII y su esposa Isabel de York en la Abadía de Westminster.

1517 *Evil May Day*, motín de los aprendices londinenses —entre ellos algunos miembros de la Painter-Stainer's Company— contra los numerosos extranjeros allí establecidos.

1527 Divorcio de Enrique VIII y crisis con la Iglesia romana.

1531 Enrique VIII es nombrado Protector y Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra.

1532 Hans Holbein se instala en Inglaterra.

1534 La *Act of Supremacy* [Ley de Supremacía] confirma la Reforma.

1535 Ejecución de Tomás Moro.

1536 Bajo el mandato de Thomas Cromwell comienza la disolución de los monasterios.
Unión de Inglaterra y Gales.
Hans Holbein es nombrado Pintor de Corte.

1538 Destrucción de sepulcros religiosos, incluido el de Beckett en Canterbury.

1539 Se publica la *Great Bible* [Gran Biblia] de Myles Coverdale, primera traducción completa de la Biblia al inglés.

1540 Ejecución de Thomas Cromwell.

1543 Muere Hans Holbein.

1545 El Concilio de Trento comienza la Contrarreforma (concluye en 1563).

1547 Subida al trono de Eduardo VI, con lord Somerset como Protector.

1549 Publicación del *First Book of Common Prayer* [Primer Libro de Oración Común].

1550-3 La primera oleada iconoclasta alcanza su punto álgido.

1550 Se publican en Florencia las *Vite de'più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* [Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos] de Giorgio Vasari.

1553 Subida al trono de María I, que reintroduce el catolicismo.

1555 Comienza la quema de herejes. Thomas Cranmer, arzobispo de Canterbury, es quemado en 1556.

1558 Subida al trono de Isabel I.

1563 Primera edición de John Foxe, *The Book of Martyrs* [El libro de los mártires].
Se funda la Accademia del Disegno, Florencia.

1574 Llegan a Inglaterra los primeros jesuitas.

1577-80 Francis Drake circunnavega el globo.

1581 La Painter-Stainers' Company recibe cédula real.

1585-1604 Guerra anglo-española.

1586 William Camden publica su influyente estudio topográfico *Britannia*.

1588 Derrota de la Armada Española.

1593 Se funda la Accademia di San Luca, Roma.

1600 Fecha aproximada de *The Art of Limning* [El arte de la pintura de miniaturas] de Nicholas Hilliard. William Shakespeare escribe *Hamlet*.

1603 Subida al trono de Jacobo VI de Escocia, que reina como Jacobo I, dando comienzo a la dinastía Estuardo.

1605 *Gunpowder Plot* [Conspiración de la pólvora], intento fallido de un grupo de católicos liderados por Robert Catesby de dar muerte al rey Jacobo I.
Se publica *Advancement of Learning* [El avance del saber] de Francis Bacon.
Se publica la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

1606 Se publica *The Art of Drawing with a Pen* [El arte del dibujo a plumilla] de Henry Peacham.

1611 Se publica la versión autorizada de la "Biblia del rey Jacobo".

1618-48 Guerra de los Treinta Años.

1618-22 Inigo Jones diseña el edificio Banqueting House, Whitehall.

1620 Partida del *May flower*, que lleva a los primeros colonos a tierras americanas.

1623 Primer folio de las obras de teatro de Shakespeare.

1625 Subida al trono de Carlos I.

1629 Carlos disuelve el Parlamento hasta 1640.

1632 Anthony van Dyck se establece en Londres.
Se abre en Londres el primer café.

1641 Muerte de Anthony van Dyck.

1642-9 Guerra Civil inglesa.
Segunda oleada iconoclasta.

1648 Se funda la Académie Royale de París.

1649-60 A la ejecución de Carlos I sigue la instauración de una república bajo Oliver Cromwell.

1656 Diego Velázquez pinta *Las Meninas*.

1658 Se publica *Graphice... The Most Excellent Art of Painting* [Obras gráficas... El más excelso arte de la pintura] de William Sanderson.

1660 Restauración de la monarquía y subida al trono de Carlos II.

1662 Restauración de la Iglesia de Inglaterra.
La Royal Society recibe cédula real.

1666 *Great Fire* [Gran Incendio] de Londres, al que sigue la reconstrucción y rápida expansión de la ciudad.

1667 Se publica *Paradise Lost* [El paraíso perdido] de John Milton.

1678 Se publica *Pilgrim's Progress* [El progreso del peregrino] de John Bunyan.

1679-81 Emergen los partidos Whig y Tory.

1685 Subida al trono del católico Jacobo II.

1687 Se publica *Principia Mathematica* de Isaac Newton.

1688 *Glorious Revolution* [Revolución gloriosa] y subida al trono de Guillermo III y María II.

1690 Publicación de John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* [Ensayo sobre el entendimiento humano].

1694 Se funda el Bank of England.

1701-14 Guerra de Sucesión española.

1702 Subida al trono de Ana, última soberana de la casa Estuardo, que reinará hasta su muerte en 1714.

1707 Unión de Inglaterra y Escocia.

1708-12 James Thornhill realiza sus pinturas del Royal Naval Hospital en Greenwich.

1711 Comienza a publicarse la revista *The Spectator*.
Se publica *Characteristicks of men, manners, opinions, times* [Características de los hombres, maneras, opiniones, épocas] del conde de Shaftesbury.

1712 Se funda en Londres la Academia de Godfrey Kneller.

1714 Subida al trono de Jorge I.

1715 Derrota de la primera Rebelión Jacobita.
Se publica *Essay on the Theory of Painting* [Ensayo sobre la teoría de la pintura] de Jonathan Richardson.

1718 Fundación de la Academia de Thornhill, Londres.

1720 Crisis financiera *South Sea Bubble* [Burbuja del Mar del Sur].

1726 Se publica *Gulliver's Travels* [Los viajes de Gulliver] de Jonathan Swift.

1727 Subida al trono de Jorge II.

1733 Se funda la Society of Dilettanti para fomentar el conocimiento y el coleccionismo de arte.

1735 Hogarth y otros fundan la St Martin's Lane Academy en Londres.
Se publica *Act for the Encouragement of the Arts of Designing, Engraving, Etching, etc* [Ley para el Fomento de las Artes del Dibujo, el Grabado, el Aguafuerte, etc.], conocida como Hogarth's Act [Ley de Hogarth], que protegía la propiedad artística frente al plagio.

1740-8 Guerra de Sucesión austríaca.

1741 Se publica *Pamela* de Samuel Richardson.

1744 Primera subasta de libros de Samuel Baker, firma que se convertiría más tarde en Sotheby's.

1745 Segunda Rebelión Jacobita. Finalmente se frustran las esperanzas de los Estuardo.

1753 Se publica la serie de estampas *Analysis of Beauty* [Análisis de la belleza] de William Hogarth.

1754 Se funda la Society of Arts, Londres.

1754-62 Publicación de *History of England* de David Hume.

1756-63 Guerra de los Siete Años entre Gran Bretaña y Francia, primera guerra "mundial".

1757 Se publica *Philosophical Enquiry* [Indagación filosófica] de Edmund Burke sobre la idea de lo sublime y la belleza.
Se funda el British Museum, Londres.

1760 Subida al trono de Jorge III.
Primera exposición de la Society of Artists en Londres.

1763-71 Se publica *Anecdotes of Painting* [Anécdotas de la pintura] de Horace Walpole.

1766 Se publica *The Anatomy of the Horse* [La anatomía del caballo] de George Stubbs.
Primera venta de obras de arte de James Christie.

1768 Se funda la Royal Academy, Londres.
Se publican los primeros volúmenes de la *Encyclopedia Britannica*.

1770 El capitán James Cook llega a Botany Bay.

1771 Primera hilandería de Richard Arkwright.
Publicación de *Anecdotes of Painting in England* [Anécdotas de la pintura en Inglaterra] de George Vertue.

1776 Se publica *Decline and Fall of the Roman Empire* [Decadencia y caída del Imperio romano] de Edward Gibbon y *Wealth of Nations* [La riqueza de las naciones] de Adam Smith.

1776-81 Guerra de la Independencia americana.

1780 *Gordon Riots* [Disturbios de Gordon], revuelta anticatólica en Londres.

1784 Se establece la Ordnance Survey of England, agencia cartográfica nacional y una de las más importantes editoras de mapas a nivel mundial.

1785 Nace el periódico *The Times*.

1786 Se funda la Boydell's Shakespeare Gallery.

1789 Comienza la Revolución francesa.
Se publica *Songs of Innocence* [Cantos de inocencia] de William Blake.

1790 Se publica *Reflections on the Revolution in France* [Reflexiones obre la Revolución en Francia] de Edmund Burke.

1791 Se publica *Rights of Man* [Los derechos del hombre] de Thomas Paine.

1792 Se publica *Vindication of Rights of Women* [Vindicación de los derechos de la mujer] de Mary Wollstonecraft.

1793-1815 Guerra contra Francia.

1795 Se funda la École des Beaux-Arts, París.

1796 Se emplea por primera vez la vacuna contra la viruela.

1798 Rebelión irlandesa. Publicación de *Lyrical Ballads* de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge.

1800 Act of Union con Irlanda.

1801 Primer censo de población. El Reino Unido cuenta 10,4 millones (EE.UU. 5,3 millones) de habitantes.

1803-12 Los Mármoles de Elginson son transferidos al British Museum.

1805 Batalla de Trafalgar.
Se funda la British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom [Institución Británica para la Promoción de las Bellas Artes], Londres.

1807 Abolición del comercio de esclavos.

1811 Comienza la Regencia del futuro Jorge IV.
Disturbios luditas contra la introducción de maquinaria en la producción industrial.

1814 Jorge Stephenson construye la primera locomotora de vapor.
Se publica *Waverly* de Walter Scott.
Francisco de Goya pinta *El dos de mayo de 1808* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

1815 Derrota de Napoleón en la Batalla de Waterloo.

1816 La extrema carestía origina disturbios en East Anglia, conocidos como *Bread or Blood* [Pan o sangre] por el lema que figuraba en muchas pancartas.

1819 Masacre de Peterloo, en Manchester; el ejército cargó contra la multitud que exigía una reforma política.
Se abre el Real Museo de Pinturas y Esculturas (después Museo Nacional del Prado), Madrid.

1820 Subida al trono de Jorge IV.
Se exhibe en Londres *Le radeau de la Méduse* [La balsa de la medusa] del pintor francés Théodore Géricault.

1824 *The Hay Wain* [El carro de heno] de John Constable se expone con gran éxito en el Salón de París.
Se fundan la National Gallery, Londres y la Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals (RSPCA) [Real Sociedad para la Prevención del Maltrato Animal].

1825 Se inauguran las líneas de ferrocarril de Stockton y Darlington.
Se legalizan las *trade unions* [sindicatos].

1829 Emancipación católica.
Creación de la Metropolitan Police.

1830 Subida al trono de Guillermo IV.

1831 Revueltas campesinas 'Swing' contra la introducción de la maquinaria agrícola.

1832 Great Reform Bill [Proyecto de Ley de la Gran Reforma], que amplía el sufragio.

1833 Surge el Movimiento de Oxford, promovido por diversos clérigos y profesores de Oxford para combatir la influencia laicista en el anglicanismo.

1834 Abolición de la esclavitud en el Imperio Británico.

1837 Subida al trono de la reina Victoria.
Fundación de la School of Design (más tarde Royal College of Art), Londres.

1839 W. Henry Fox Talbot publica un negativo fotográfico.

1840-52 Se construye el nuevo Palacio de Westminster (o Cámaras del Parlamento) según diseño de los arquitectos Charles Barry y A. W. N. Pugin.

1841 Sale el primer número de la revista *Punch*.

1843 John Ruskin publica *Modern Painters*.

1844-6 Hambruna en Irlanda.
Railway Mania [Ferrocarrilmanía]: las compañías férreas aumentaron su valor cuando muchos inversores compraron participaciones.

1845 Se publica *Condition of the Working Classes in England* [Condiciones de la clase obrera en Inglaterra] de Friedrich Engels.

1848 Revoluciones en Francia y en otros lugares de Europa.
Se publica *Communist Manifesto*.
Se funda la Hermandad Prerrafaelita.

1851 Se celebra la *Great Exhibition* en el Hyde Park de Londres.
Muere J. M. W. Turner.

1852 Abre el Victoria and Albert Museum, Londres.

1857-65 Tendido del cable trasatlántico.

1857 Abre la National Portrait Gallery, Londres.

1859 Se publica *Origin of Species* [El origen de las especies] de Charles Darwin.

1861 Censo de población del Reino Unido: 23,1 millones (EE. UU. 32 millones).

1863 Primera línea de metro en Londres, entre Paddington y Farringdon.
En el Salon des Refusés de París, se expone *Déjeuner sur l'herbe* [Desayuno sobre la hierba] de Edouard Manet.

1865 Se publica *Alice's Adventures in Wonderland* [Alicia en el país de las maravillas] de Lewis Carroll.

1867 La Reform Act [Ley de Reforma] amplía más el sufragio.

1869 Se publica *Culture and Anarchy* [Cultura y anarquía] de Matthew Arnold.

1870 Elementary Education Act [Ley de Educación Básica].

1871 Abre la Slade School of Fine Art, Londres.

1874 *First Impressionist Exhibition* [Primera Exposición Impresionista], París.

1877 Abre la Grosvenor Gallery, Londres.
Se funda la Society for the Preservation of Ancient Buildings [Sociedad para la Preservación de Edificios Antiguos].

1878 Primer alumbrado de calle en Londres.
Juicio Whistler vs. Ruskin.

1879 Primera central telefónica en Londres.
Se concede el acceso público ilimitado al British Museum.

1881 La población de Londres alcanza los 3,3 millones (París 2,2 millones y Nueva York 1,2 millones).

1885 Se publica *Marius the Epicurean* [Mario el epicúreo] de Walter Pater.

1886 Se publica *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.
Se funda el New English Art Club, Londres.

1887 *Bloody Sunday* [Domingo sangriento], manifestación socialista en Trafalgar Square.

1888 Se funda la Arts and Crafts Exhibition Society, Londres.

1891 Se publica *The Picture of Dorian Gray* [El retrato de Dorian Gray] de Oscar Wilde.

1894 Sale el primer número de la revista literaria *Yellow Book,* con Aubrey Beardsley como editor artístico.

1895 Se funda National Trust, institución creada para la preservación y protección de lugares y espacios históricos.
Marconi inventa el telégrafo sin hilos.
Se publica *The Time Machine* [La máquina del tiempo] de H. G. Wells.

1896 Primeras proyecciones de películas en Gran Bretaña (en el Queen's Hall, el Alhambra Theatre y el Empire Theatre of Varieties, todos en Londres).

1897 Abre la Tate Gallery, Londres.

1899 Se inventa la grabación magnética de sonido.
Comienza la Guerra de los Bóeres.

1900 Se publica *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud.

1901 Subida al trono de Eduardo VII.
Censo de población del Reino Unido: 41,4 millones (EE.UU. 75,9 millones).

1903 Se funda el National Art Collections Fund [Fondo Nacional de Colecciones de Arte] para evitar que las obras de arte salgan de Gran Bretaña.
Los hermanos Wright realizan el primer vuelo con motor de la historia.

1905 Se fundan los grupos Les Fauves (París) y Die Brücke (Dresde).

1907 Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*.

1909 F. T. Marinetti publica el *Manifiesto Futurista* en París.

1910 Subida al trono de Jorge V.
Primera *Post-Impressionist Exhibition*, Londres.
Se funda la Contemporary Art Society [Sociedad de Arte Contemporáneo] para comprar obras de arte moderno para la nación.

1911 Se funda en Múnich el grupo de pintores expresionistas y abstractos Der Blaue Reiter.

1912 Se celebran en Londres la segunda *Post-Impressionist Exhibition* y la *Futurist Exhibition*.

1913 Se fundan los Omega Workshops [Talleres Omega] y el Rebel Art Centre, Londres.

1914 Sale el nº 1 de la revista *Blast*, editada por Wyndham Lewis.

1914-18 Primera Guerra Mundial.

1916 Se funda el movimiento Dada en Zúrich.

1917 Revolución Rusa.

1919 Tratado de Versalles.
Se funda la Bauhaus.

1922 Se funda la BBC.
Se publican *The Waste Land* [La tierra baldía] de T. S. Eliot y *Ulysses* de James Joyce.
Mussolini toma el poder en Italia.

1924 Se publica en París el *Manifiesto del Surrealismo* de André Breton.

1926 Huelga General en Gran Bretaña.
Se funda el Council for Preservation of Rural England [Consejo para la Preservación de la Inglaterra Rural].

1929 Crisis financiera mundial.
Se funda el Museum of Modern Art, Nueva York.

1930 Se publica *Apes of God* [Los monos de Dios] de Wyndham Lewis.

1932 Se funda el Courtauld Institute, Londres.

1933 Hitler sube al poder en Alemania.
Se funda el grupo Unit One y la Artists' International Association.
Se publica *Art Now* de Herbert Read.
Se funda el British Film Institute, Londres.

1936 Subida al trono y abdicación de Eduardo VIII.
Subida al trono de Jorge VI.
International Surrealist Exhibition, Londres.

1936-1939 Guerra Civil española.

1937 Se funda el grupo Mass Observation.
Exposición *Degenerate Art* [Arte degenerado], Múnich.
Comienza a publicarse la revista de arte constructivista *Circle*.

1938 Se exhibe en Gran Bretaña el *Guernica* de Picasso.

1939-45 Segunda Guerra Mundial.

1940 Comienza a publicarse *Blitz* (-1941) por la Luftwaffe alemana.
Se funda el Council for Encouragement of Music and Arts [Consejo para el Fomento de la Música y las Artes], que al final de la guerra se convierte en Arts Council [Consejo de las Artes].

1944 Se publica *Four Quartets* [Cuatro cuartetos] de T. S. Eliot.

1945 Se lanza la primera bomba atómica en Hiroshima.
Aplastante victoria laborista en las elecciones generales.

1946 Se funda el Institute of Contemporary Arts (ICA), Londres.

1947 Nacionalización del carbón y otras industrias en Gran Bretaña.

1948 Comienzan a llegar a Gran Bretaña inmigrantes de las Indias Occidentales.

1950 Decreto papal contra la filosofía existencialista.
Estreno de la cinta de Jean Cocteau *Orphée*.
Comienza la Guerra de Corea, que finaliza en 1953.

1951 El partido conservador regresa al poder con Winston Churchill.
La población del Reino Unido alcanza los 50 millones (EE.UU. 153 millones).
Se celebra en South Bank, Londres, el primer *Festival of Britain*, una exposición que pretendía transmitir al país señales de normalidad tras el conflicto internacional.

1952 Subida al trono de Isabel II.
Explota la primera bomba de hidrógeno.
Se funda el Independent Group en ICA.
En la Whitechapel Art Gallery de Londres se expone la primera pintura abstracta expresionista americana.

1954 Se estrena *La strada* de Federico Fellini.
Se publica el álbum sencillo de Bill Haley and the Comets, *Rock Around the Clock*.

1955 Estreno de la pieza teatral *Waiting for Godot* [Esperando a Godot] de Samuel Beckett.

1956 Crisis de Suez.
Exposición *This is Tomorrow* [Este es el mañana].
Se publica *The Englishness of English Art* [El carácter inglés del arte inglés] de Nikolaus Pevsner.

1957 La URSS lanza el Sputnik I.

1960 Se estrena *Psycho* de Alfred Hitchcock.
Primera exposición *Situation* de arte abstracto en la Royal Society of British Artists Galleries, Londres.

1961 Sale el primer número de la revista satírica *Private Eye*.

1962 Crisis de los misiles en Cuba.
La Commonwealth Immigrants Act limita la inmigración a Gran Bretaña.

1963 El Affair Profumo contribuye a la caída del gobierno conservador.

1964 Harold Wilson elegido Primer Ministro del nuevo gobierno laborista.
Comienza la guerra de Vietnam, conflicto que se prolongará hasta 1975.

1966 Revolución cultural en China.
Creación del movimiento arte povera en Italia.

1967 Sale el álbum de The Beatles *Sgt. Pepper's*.

1968 Primavera de Praga.
Revueltas estudiantiles en París.

1969 Primer viaje a la Luna.
Se emiten en televisión *Civilization* —famosa serie de documentales sobre historia del arte, arquitectura y filosofía del mundo occidental, dirigida y presentada por el historiador del arte Kenneth Clark— y la serie cómica *Monty Python*.
Se celebra la exposición *When Attitudes Become Form* [Cuando las actitudes cobran forma] ICA, Londres.
Protestas estudiantiles en las universidades y escuelas de arte de Gran Bretaña.
Comienza el conflicto del Ulster.

1970 El partido conservador regresa al poder bajo Edward Heath.

1971 En Gran Bretaña se introduce el sistema decimal de moneda.
Se estrena *A Clockwork Orange* [La naranja mecánica] de Stanley Kubrick.

1973 Gran Bretaña ingresa en la Comunidad Europea.
EE.UU. se retira de Vietnam.
Muere Pablo Picasso.

1974 James Callaghan es nombrado Primer Ministro del nuevo gobierno laborista.

1976 Exposición de la obra de R. B. Kitaj *The Human Clay* [La arcilla humana] en la Hayward Gallery, Londres.

1977 Primera producción masiva de ordenadores Apple.
Se publica el álbum de Sex Pistols *Never Mind the Bollocks*.

1979 Margaret Thatcher es elegida Primera Ministra del nuevo gobierno conservador.
La película de Terry Jones *Monty Python's Life of Brian* [La vida de Brian de Monty Phython] causa indignación entre diferentes confesiones religiosas.

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE ARTISTAS

1
Artista(s) anónimo(s)
Virgen con el Niño; Pietà; Cristo con la Cruz a cuestas; figura no identificada, 1350-1475
Alabastro, aprox. 50 x 30 cm c/u
Blunham Parish Church, Bedfordshire

2
Pietro Torrigiano
(Florencia, 1472-Sevilla, 1528)
John Colet, 1518
Vaciado de busto de escayola, 83,8 x 65 x 26 cm
National Portrait Gallery, Londres. Inv. 4823

3
Hans Holbein el Joven
(Augsburgo, 1497/8-Londres, 1543)
Sir Thomas Wyatt the Younger [Sir Thomas Wyatt el Joven], c 1540-42
Óleo sobre tabla, 32 cm diámetro
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

4
Nicholas Hilliard
(Exeter, 1547-Londres, 1619)
Mary Herbert, Countess of Pembroke [Mary Herbert, condesa de Pembroke], 1590
Acuarela sobre vitela, 5,4 cm diámetro
National Portrait Gallery, Londres. Inv. 5994

5
Isaac Oliver
(Rouen, antes de 1568-Londres, 1617)
A Lady, formerly called Catherine, Countess of Suffolk [Una dama, antiguamente llamada Catherine, condesa de Suffolk], c 1600
Acuarela sobre vitela, 5,1 cm altura
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE

6
Marcus Gheeraerts II
(Brujas, 1561/2-Londres, 1636)
Anne, Lady Pope with her children [Anne, lady Pope con sus hijos], 1596
Óleo sobre lienzo, 203,6 x 121,7 cm
Colección privada. Cortesía de Nevill Keating Pictures

7
Robert Peake el Viejo
(Lincolnshire, c 1551-Londres, c 1619) y taller
Catherine Carey, Countess of Nottingham [Catherine Carey, condesa de Nottingham], c 1597
Óleo sobre lienzo, 198 x 137 cm
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

8
William Larkin
Jane, Lady Thornhagh, 1617
Óleo sobre tabla, 114 x 84 cm
Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres

9
Artista anónimo
(Londres, c 1580/5-1619)
Lucy Harington, Countess of Bedford [Lucy Harington, condesa de Bedford], c 1620
Óleo sobre lienzo, 222 x 150 cm
Sidney Sussex College, Cambridge. Donación de Dr. David Fyfe, 2010

10
Taller de Milemete
(c 1320-c 1335)
Salterio, Reino Unido Oxford (?), c 1330-35, folio 153
Pergamino. Libro: 27,2 x 18,9 x 6,2 cm
The Master and Fellows of Sidney Sussex College, Cambridge/Sidney Sussex College. Inv. MS 76

11
Artista anónimo
Libro IX de John Foxe, *Acts and monuments (The Book of Martyrs)* [Actas y monumentos (El libro de los mártires)], 1563-70 (edición de 1632)
Entalladura. Libro: 36,5 x 24,5 x 7 cm
The Master and Fellows of Sidney Sussex College, Cambridge/Sidney Sussex College. Inv. N.2.2

12
Artista anónimo
April [Abril], en Edmund Spenser, *The Shephearde's Calendar* [El calendario del pastor]. Londres: Hugh Singleton, 1579 (edición de 1581), folio 12
Entalladura. Libro: 20 x 15 x 1 cm
The British Library, Londres. Inv. G.11533

13
Theodor de Bry (Liège, 1527/8-Frankfurt am Main, 1598) según John White (1540-1593)
Their Manner of fyshynge in Virginia [Su modo de pescar en Virginia], en Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new foundland of Virginia* [Crónica breve y verídica de la nueva tierra encontrada en Virginia]. Fráncfort, 1590, estampa XIII
Aguafuerte y buril, 460 x 560 mm (hoja)
The British Library, Londres. Inv. C.38.i.18

14
Cornelius Boel
(Amberes c 1580-c 1621)
Portada de *THE HOLY BIBLE, Containing the Old Testament, AND THE NEW: Newly Translated out of the Original tongues: & with the former Translations diligently compared and revised, by his Majesties special Commandment* [Sagrada Biblia. Con el Antiguo Testamento y el Nuevo. Traducida nuevamente de sus lenguas originales, y minuciosamente revisada y comparada con las anteriores traducciones, por especial encargo de Su Majestad], 1611 (edición de 1612)
Aguafuerte y buril. Libro: 23,7 x 18,7 x 8 cm
The Master and Fellows of Sidney Sussex College, Cambridge/Sidney Sussex College. Inv. W.2.20

15
Jodocus Hondius
(Wakken, Bélgica, 1563-Ámsterdam, 1612)
Mapa de Cambridgeshire, en John Speed, *The Theatre of the Empire of Great Britain* [El teatro del Imperio de Gran Bretaña]. Londres: William Hall and John Beale, 1611-12
Aguafuerte y buril, 385 x 525 mm (imagen), 405 x 527 mm (hoja)
Colección privada

16
Anthony van Dyck
(Amberes, 1599-Londres, 1641)
Queen Henrietta Maria [La reina Henrietta María], 1632
Óleo sobre lienzo, 109 x 86,2 cm
Préstamo de Her Majesty Queen Elizabeth. Inv. RCIN 404430

17
William Dobson
(Londres, 1611-46)
Portrait of a Family, Probably that of Richard Streatfeild [Retrato de una familia, probablemente la de Richard Streatfeild], c 1645
Óleo sobre lienzo, 106,7 x 124,5 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1981.25.241

18
John Hoskins
(Wells, Somerset, c 1590-Londres, 1665)
Frances Cranfield, Countess of Dorset [Frances Cranfield, condesa de Dorset], c 1637
Acuarela sobre vitela, 15,2 x 10,2 cm
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KBE

19
Samuel Cooper
(Londres, 1609-72)
James Scott, 1st Duke of Monmouth and Buccleuch, K. G. [James Scott, primer duque de Monmouth y Buccleuch, K. G], c 1670
Acuarela sobre vitela, 7,6 cm altura
Con la amable autorización de The Duke of Buccleuch & Queensberry KB

20
Peter Lely
(Soest, Westfalia, 1618-Londres, 1680)
Diana Kirke, later Countess of Oxford [Diana Kirke, posteriormente condesa de Oxford], 1665-70
Óleo sobre lienzo, 132,1 x 104,1 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1981.25.756

21
Jan Siberechts
(Amberes, 1627-Londres, c 1700)
Henley from the Wargrave Road [Henley desde Wargrave Road], 1698
Óleo sobre lienzo, 88 x 119 cm
River and Rowing Museum, Henley-on-Thames. Inv. 2001.293

22
Godfrey Kneller
(Lübeck, 1646-Londres, 1723)
Arnold Joost van Keppel, 1st Earl of Albemarle [Arnold Joost van Keppel, primer conde de Albemarle], c 1700
Óleo sobre lienzo, 64,8 x 55,9 cm
National Portrait Gallery, Londres. Inv. 1625

23
Godfrey Kneller
(Lübeck, 1646-Londres, 1723)
Charles D'Artiquenave, 1702
Óleo sobre lienzo, 108 x 80 cm
National Portrait Gallery, Londres. Inv. 3239

24
James Thornhill
(Woolland, Dorset, 1675/6-Stalbridge, Dorset, 1734)
St Paul Preaching at Athens [San Pablo predicando en Atenas], c 1710
Óleo sobre lienzo, 82 x 73,7 cm
Tate. Prestado por el Dean and Chapter of St Paul's Cathedral 1989. Inv. L01480

25
James Thornhill
(Woolland, Dorset, 1675/6-Stalbridge, Dorset, 1734)
Sketch for a Ceiling Design [Boceto de un dibujo para el techo], 1700-20
Óleo sobre lienzo, 62 x 58 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Presentado por G. McN. Rushforth, 1937. Inv. WA1937.110; A510 [No expuesto]

26
Inigo Jones
(Londres, 1573-1652)
Design for the Catafalque for James I [Dibujo para el catafalco de Jacobo I], c 1630
Pluma y aguada sobre papel, 600 x 435 mm
The Provost and Fellows of Worcester College Oxford

27
Crispin van der Passe el Viejo
(Arnemuiden, c 1564-Utrecht, 1637)
Ilustraciones, en George Wither, *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* [Una colección de emblemas,

antiguos y modernos]. Londres, 1635, pp. 90-91
Aguafuerte. Libro: 31 x 20 x 3 cm
The British Library, Londres. Inv. C.70.h.5

28
Artista anónimo
England's Miraculous Preservation Emblematically Described, Erected for a perpetuall Monument to Posterity
[La preservación milagrosa de Inglaterra descrita de manera emblemática, erigida como perpetuo monumento a la posteridad].
Londres: John Hancock, 1647, p. 107
Aguafuerte, 218 x 308 mm (imagen), 462 x 330 mm (hoja)
The British Library, Londres.
Inv. 669.f.10 (107)

29
Wenceslaus Hollar
(Praga, 1607-Londres, 1677)
Spring [Primavera], 1641
Aguafuerte, 246 x 179 mm
Colección David and Diana Wood

30
Wenceslaus Hollar (Praga, 1607-Londres, 1677) según Francis Barlow (?1626-1704)
Bustards [Avutardas], c década 1650
Aguafuerte, 181 x 125 mm
Colección David and Diana Wood

31
Robert Hooke
(Freshwater, Isla de Wight, 1635-Londres, 1703)
Micrographia (Observation LIV, "Of a louse", XXXV) [Micrografía (Observación LIV, "De un piojo", Esquema XXXV)].
Londres: Jo.Martyn, and Ja. Allestry, 1665
Aguafuerte. Libro: 30,6 x 21 x 4,3 cm
University of Glasgow Library. Special Collections. Inv. Sp Coll Hunterian M.3.1

32
Johannes Kip (Amsterdam, 1653-Londres, 1722) según Leonard Knyff (1650-1722)
Althorp in the County of Northampton
[Althorp, en el condado de Northampton], en *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queen's Palaces, as Also of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, curiously engraved on 80 Copperplates* [*Britannia Illustrata*: o vistas de diferentes palacios de la reina y de las principales residencias de la nobleza y la alta burguesía de Gran Bretaña, curiosamente grabados en 80 planchas de cobre].
Londres, 1708-15, estampa 27
Aguafuerte. Libro: 46,2 x 31,9 x 6,6 cm
Erddig, The Yorke Collection (The National Trust). Inv. CMS 3078915

33
William Hogarth
(Londres, 1697-1764)
A Harlot's Progress [La carrera de la prostituta], 1732-33
Aguafuerte y buril, 322 x 392 mm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid

34
Louis-François Roubiliac
(Lyon, 1702-Londres, 1762)
Alexander Pope, 1741
Mármol, 63,5 x 32,2 cm
Shipley Art Gallery, Gateshead

35
Allan Ramsay
(Edimburgo, 1713-Dover, 1784)
Flora Macdonald, 1749
Óleo sobre lienzo, 74 x 61 cm
The Ashmolean Museum, Oxford.
Transferido de la Bodleian Library, 1960.
Inv. WA1960.76; A4381

36
Arthur Devis
(Preston, 1712-Brighton, 1787)
Mr and Mrs Hill
[El señor y la señora Hill], 1750-51
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 63,5 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1981.25.226

37
Francis Hayman
(Exeter, 1708-Londres, 1776)
Jonathan Tyers and his daughter Elizabeth and her husband John Wood [Jonathan Tyers con su hija Elizabeth y su marido John Wood], 1750-52
Óleo sobre lienzo, 99,1 x 86,4 cm
Yale Center for British Art. Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1981.25.328

38
Antonio Canaletto
(Venecia, 1697-1768)
Vauxhall Gardens: The Grand Walk [Los jardines Vauxhall: el Gran Paseo], c 1751
Óleo sobre lienzo, 51 x 76 cm
Compton Verney House Trust (Peter Moores Foundation). Inv. CUCSC: 0355.5

39
Johan Zoffany
(Fráncfort, 1733-Strand-on-the-Green, Londres, 1810)
The Sondes Children [Los niños Sondes], 1760
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 122 cm
Colección James Saunders Watson

40
Joshua Reynolds
(Plympton, Devon, 1723-Londres, 1792)
Lady Sondes, 1764
Óleo sobre lienzo, 76,4 x 60,3 cm
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
Inv. 2505

41
Thomas Gainsborough
(Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1788)
Sir Edward Turner, 1762
Óleo sobre lienzo, 229,2 x 147,3 cm
Wolverhampton Art Gallery. Inv. OP491

42
John Hamilton Mortimer
(Eastbourne, 1740-Londres, 1779)
A Caricature Group
[Un grupo caricaturesco], c 1766
Óleo sobre lienzo, 83,8 x 106,7 cm
Yale Center for British Art,
Paul Mellon Collection, New Haven.
Inv. B1981.25.467

43
John-Francis Rigaud
(Turín, 1742-Coleshill, Warwickshire, 1810?)
Vincenzo Lunardi with his Assistant George Biggin, and Mrs Letitia Anne Sage, in a Balloon [Vincenzo Lunardi con su ayudante George Biggin, y la señorita Letitia Anne Sage, en un globo], c 1785
Óleo sobre plancha de cobre, 36 x 31 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.
Inv. P02598

44
Thomas Rowlandson
(Londres, 1756-1827)
The Prize Fight [La lucha], 1787
Acuarela, pluma, tinta negra y gris sobre grafito, 460 x 695 mm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1993.30.113

45
Thomas Rowlandson
(Londres, 1756-1827)
Exhibition Stare Case. Visitors to the Royal Academy struggle up and down the steeply curving staircase of Somerset House [*Exhibition Stare Case*. Visitantes de la Royal Academy forcejean para subir y bajar la empinada y curva escalera de Somerset House], c 1811
Aguafuerte. Estampa iluminada, 484 x 317 mm
The British Museum, Londres. Inv. PD 1876,0311.66

46
James Gillray
(Londres, 1756-1815)
French Liberty. British Slavery. A design in two compartments. 21 December 1792
[Libertad francesa. Esclavitud británica. Dibujo en dos partes. 21 diciembre 1792], 1792
Aguafuerte. Estampa iluminada, 247 x 350 mm
The British Museum, Londres. Inv. PD 1968,0808.6253

47
James Gillray
(Londres, 1756-1815)
The Gout, 14 May 1799
[La gota, 14 mayo 1799], 1799
Aguafuerte y aguatinta. Estampa iluminada, 260 x 355 mm
The British Museum, Londres. Inv. PD 1851,0901.980

48
Thomas Lawrence
(Bristol, 1769-Londres, 1830)
Miss Martha Carr, c 1789
Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.
Inv. P3012

49
John Hoppner
(Londres, 1758-1810)
Anne Isabella Milbanke (later lady Byron)
[Anne Isabella Milbanke (posteriormente Lady Byron)], c 1800
Óleo sobre lienzo, 153,3 x 112,4 cm
Ferens Art Gallery, Hull Museums

50
Joseph Nollekens
(Londres, 1737-1823)
Charles James Fox, c 1800
Mármol, 72,7 x 52 x 30 cm
Victoria and Albert Museum, Londres.
Inv. A.1:1-1945

51
Simon Gribelin
(París o Blois, 1661-Londres, 1733)
Frontispicio de *Characteristicks of men, manners, opinions, times* [Características de los hombres, maneras, opiniones, épocas], 1711 (edición de 1723), pp. 78-79
Aguafuerte y buril, 209 x 139 mm
University of Glasgow Library. Special Collections Inv. Sp Coll Ea8-d.3

52
Gerard van der Gucht (Londres, 1696-1776) según John Vanderbank (Londres, 1694-1739)
El yelmo de Mambrino, en Miguel de Cervantes Saavedra, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. Translated from the original Spanish of Miguel Cervantes de Saavedra by Charles Jarvis, Esq* [La vida y hazañas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Traducido del español original de Miguel Cervantes de Saavedra por Charles Jarvis].
Londres: J. y R. Tonson y R. Dodsley, 1742, 2 vols. vol. 1, pp. 108-09
Aguafuerte y buril. Libro: 29 x 25 x 6 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid.
Inv. CERV.SEDÓ/1793

53
Charles Grignion (Londres, 1710-1810) según Francis Hayman (Exeter, 1708-Londres, 1776)
Frontispicio de *The Preceptor: Containing a General Course of Education Where in the First Principles of Polite Learning are Laid Down... for... the Instruction of Youth* [El preceptor: con un curso general de educación en el que se establecen los primeros principios de un correcto aprendizaje... para... la instrucción de la juventud]. Londres: Robert Dodsley, 1748, col. 1, vol. 2
Aguafuerte y buril. Libro: 21,6 x 14 x 5 cm
The British Library, Londres. Inv. 1031.i.4

54
Charles Grignion (Londres, 1710-1810) según Samuel Wale (Great Yarmouth, Norfolk, 1721-Londres, 1786)
The Foundling Hospital, Holborn, London: a Perspective View Looking North-east at the main Building, with Penitent Mothers Arriving beside a Statue of Fortune
[El Foundling Hospital, Holborn, Londres: una vista en perspectiva mirando desde el noreste al edificio principal, con las madres penitentes aproximándose a una estatua de la Fortuna], 1749
Aguafuerte y buril, 372 x 485 mm
Wellcome Library, Londres. Inv. 366401

55
William Hogarth
(Londres, 1697-1764)
Analysis of Beauty [Análisis de la belleza], 1753, estampa I
Aguafuerte y buril, 391 x 499 mm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid

---

56
Richard Wilson
(Penegoes, Montgomeryshire, 1713-Colomendy, Denbighshire, 1782)
Ruin in a Clearing [Ruina en un claro], 1753
Óleo sobre lienzo, 122,1 x 172 cm
Aberdeen Art Gallery & Museums Collections. Inv. ABDAG003508

57
Michael Henry Spang
(en activo c 1750-Londres, d. 1762)
Anatomical figure [Figura anatómica], c 1761
Bronce, 25,3 cm altura
Victoria and Albert Museum, Londres. Inv. A.18-1945

58
Joseph Wright of Derby
(Derby, 1734-97)
Academy by Lamplight
[Academia a la luz de la lámpara], 1770
Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven. Inv. B1973.1.66

59
George Stubbs
(Liverpool, 1724-Londres, 1806)
The Haymakers [Los segadores], 1783
Óleo y esmalte sobre tabla (roble), 91,8 x 139 cm
Upton House, The Bearsted Collection (The National Trust). Inv. UPT.P.83, 446708

60
Thomas Banks
(Londres, 1735-1805)
The Falling Titan [La caída del Titán], 1786
Mármol, 84,5 x 90,2 x 58,4 cm
Royal Academy of Arts, Londres. Inv. 03/1673

61
Thomas Gainsborough
(Sudbury, Suffolk, 1727-Londres, 1788)
Cottage Door with Girl and Pigs
[Puerta de casa de campo con niña y cerdos], 1786
Óleo sobre lienzo, 98 x 124 cm
Colchester and Ipswich Museums Service. Inv. R.1982-91

62
James Barry
(Cork, 1741-Londres, 1806)
Satan and his Legions Hurling Defiance Toward the Vault of Heaven
[Satán y sus legiones lanzando un desafío hacia la bóveda del cielo], 1792-95
Aguafuerte, 746 x 504 mm
The British Museum, Londres. Inv. PD 1848,1125.583

63
James Barry
(Cork, 1741-Londres, 1806)
Satan, Sin and Death
[Satán, el Pecado y la Muerte], 1792-95
Aguafuerte, 568 x 510 mm
The British Museum, Londres. Inv. PD 1868,0612.2185

64
Thomas Girtin
(Londres, 1775-1802)
Bamburgh Castle, Northumberland
[Castillo de Bamburgh, Northumbria], c 1797-99
Acuarela, gouache y lápiz sobre papel, 549 x 451 mm
Tate: Donación de A. E. Anderson en memoria de su hermano Frank a través del Art Fund 1928. Inv. N04409

65
William Blake
(Londres, 1757-1827)
Pestilence [Pestilencia], c 1795-1800
Acuarela sobre papel, 323 x 484 mm
Bristol Museums & Art Gallery. Inv. K2081

66
William Blake
(Londres, 1757-1827)
The Raising of Lazarus
[La resurrección de Lázaro], 1800
Lápiz, pluma, tinta y acuarela sobre papel, 407 x 296 mm
Aberdeen Art Gallery & Museums Collections. Inv. ABDAG002369

67
John Sell Cotman
(Norwich, 1782-1842)
Norwich Castle [Castillo de Norwich], c 1808-9
Lápiz y acuarela sobre papel, 324 x 472 mm
Norfolk Museums & Archaeology Service. Inv. NWHCM: 1960.98

68
John Crome
(Norwich, 1768-1821)
The Blacksmith's Shop, Hingham, Norfolk
[La herrería. Hingham, Norfolk], c 1807-11
Acuarela sobre papel, 541 x 442 mm
Norfolk Museums & Archaeology Service. Inv. NWHCM: 1942.123

69
Henry Fuseli
(Zúrich, 1741-Londres, 1825)
The Death of Cordelia
[La muerte de Cordelia], 1810-20
Óleo sobre lienzo, 117,1 x 142,6 cm
Frankfurter Goethe-Haus. Inv. IV-2003-005

70
Joseph Mallord William Turner
(Londres, 1775-1851)
Apullia in Search of Appullus vide Ovid
[Apulia buscando a Apolo vid. Ovidio], expuesto en 1814
Óleo sobre lienzo, 148,5 x 241 cm
Tate: Aceptado por la nación como parte del legado Turner 1856. Inv. N00495

71
John Constable
(East Bergholt, Suffolk, 1776-Londres, 1837)
Dedham Lock and Mill
[Esclusa y molino de Dedham], c 1817
Óleo sobre lienzo, 54,6 x 76,5 cm
Tate: Legado por George Salting 1910. Inv. N02661

72
Samuel Palmer
(Londres, 1805-Redhill, Surrey, 1881)
A Cornfield Bordered byTrees
[Un maizal rodeado de árboles], c 1833-34
Óleo sobre tabla, montado como dibujo, 17,5 x 14,9 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Adquirido en 1947. Inv. WA1947.168; A743

73
Joseph Mallord William Turner
(Londres, 1775-1851)
Sunset (?Sunrise)
[Atardecer (¿Amanecer?)], c 1835-40
Acuarela sobre papel, 254 x 394 mm
Tate: Aceptado por la nación como parte del legado Turner 1856. Inv. D36078

74
John Martin
(Hexham, Northumbria, 1789-Douglas, Isla de Man, 1854)
Joshua Commanding the Sun to Stand Still upon Gibeon [Josué ordenando al Sol detenerse sobre Gabaón], 1848
Óleo sobre lienzo, 151 x 264 cm
Kirklees Museums and Galleries, Dewsbury Town Hall

75
John Ruskin
(Londres, 1819-Brantwood, Cumbria, 1900)
Cloud Effect over Coniston Old Man [Efecto de nubes sobre Coniston Old Man], 1880
Lápiz y acuarela sobre papel, 205 x 385 mm
Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University). Inv. RF 902

76
George Stubbs
(Liverpool, 1724-Londres, 1806)
The Anatomy of the Horse [La anatomía del caballo]. Editado por J. Purser para el autor, Londres, 1766 (edición 1815), Tab. IV
Aguafuerte, 372 x 485 mm
Wellcome Library, Londres. Inv. EPB G. O/S F.365

77
François Vivares (Lodève, 1709-Londres, 1780) según Copplestone Warre Bampfylde (Devon, 1720-1791)
A View of the Lake and Pantheon and Temple of Apollo at Stourhead [Vista del lago y el panteón y templo de Apolo en Stourhead], 1775
Aguafuerte, prueba de estado sin inscripción, 431 x 524 mm (hoja)
Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust). Inv. STO/D/749, 731090

78
James Fittler (Londres, 1758-1835) según George Robertson (Londres, 1746/49-Turnham Green, Middlesex, 1788)
The Iron Bridge, Coalbrookdale, from the Madeley side [El Puente de Hierro, Coalbrookdale, desde el lado de Madeley], 1788
Aguafuerte, 379 x 533 mm
The Ironbridge Gorge Museum Trust. Inv. CBD59.85.1

79
Alexander Cozens
(San Petersburgo, 1717-Londres, 1786)
A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape [Nuevo método de ayuda a la invención en la composición del dibujo del paisaje]. Londres: J. Dixwell, 1786
Aguatinta, 320 x 260 mm
University of Nottingham. Manuscripts and Special Collections. Inv. o/s X LT109.NC/C6-6002482145

80
William Gilpin
(Cumberland, 1724-Boldre, Hampshire, 1804)
Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To which is Added a Poem, On Landscape Painting [Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca; sobre el viaje pintoresco; y sobre el dibujo del paisaje. A lo que se añade un poema sobre la pintura de paisaje]. Londres: R. Blamire, 1792, pp. 78-79
Libro: 20,9 x 13,9 x 2,9 cm
University of Glasgow Library. Special Collections. Inv. Sp Coll 2849

81
Thomas Rowlandson
(Londres, 1756-1827)
Frontispicio y portada de William Combe, *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque* [El viaje del doctor Syntax en busca de lo pintoresco], 4ª ed. Londres; St Ann's Lane: Diggens impresor, 1813
Aguafuerte. Estampa iluminada.
Libro: 24,5 x 15 x 2,5 cm
Colección privada

82
David Lucas (Brigstock, Northamptonshire, 1802-Fulham, Middlesex 1881) según John Constable (East Bergholt, Suffolk, 1776-Londres, 1837)
Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, from Pictures Painted by John Constable, R. A. [Diversos asuntos paisajísticos, caracterización del paisaje inglés, a partir de obras pintadas por John Constable, Royal Academy], 1830-32 (edición 1855)
Manera negra, 140 x 187 mm (imagen)
Tate Library & Archive. Inv. V 7 CONS LUC

83
John Flaxman
(York, 1755-Londres, 1826)
Self-Portrait [Autorretrato], 1778
Altorrelieve en terracota y madera policromada y dorada, 18,8 cm diámetro
Victoria and Albert Museum, Londres.
Inv. 294:1, 2-1864

84
Joaquín Pi y Margall (Barcelona, 1830-Madrid, 1891) según John Flaxman (York, 1755-Londres, 1826)
Protegido por Minerva hiere Diomedes al dios Marte, en *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Joaquín Pi y Margall. Homero, Ilíada L. V.* Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1859-61
Grabado de línea, 117 x 208 mm (imagen)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid

85
Joaquín Pi y Margall (Barcelona, 1830-Madrid, 1891) según John Flaxman (York, 1755-Londres, 1826)
Júpiter y las musas, en *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Joaquín Pi y Margall. Hesiodo, Teogonía*. Madrid: Manuel Rivadeneyra, 1859-61
Grabado de línea, 95 x 201 mm (imagen)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, Madrid.
Inv. E-2280/A

86
William Blake
(Londres, 1757-1827)
Ilustraciones para Edward Young, *The Complaint, and the Consolation, or, Night Thoughts* [El lamento y la consolación, o Pensamientos nocturnos]. Londres: Impreso por R. Noble para R. Edwards, nº 142 Bond Street, MDCCXCVII [1797], pp. 16-17
Libro: 41,9 x 32,9 x 2,2 cm
Senate House Libraries, Londres.
Inv. [SL] IV [Blake-1797] fol 1916514534

87
Benjamin Smith (Londres, 1754-1833) según George Romney (Dalton-in-Furness, Lancashire, 1734-Kendal, 1802)
The Infant Shakespeare Attended by Nature and the Passions [Shakespeare de niño cuidado por la Naturaleza y las Pasiones], 19 septiembre 1799
Grabado de línea y punteado, 587 x 435 mm (imagen), 630 x 490 mm (hoja)
Colección privada

88
John Martin
(Hexham, Northumbria, 1789-Douglas, Isla de Man, 1854)
Bridge over Chaos
[Puente sobre el caos], 1824-26
Manera negra, 190 x 270 mm (imagen), 234 x 350 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

89
John Martin
(Hexham, Northumbria, 1789-Douglas, Isla de Man, 1854)
Belshazzar's Feast [El festín de Baltasar], 1835
Manera negra y aguafuerte, 190 x 290 mm (imagen), 198 x 297 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

90
David Roberts
(Stockbridge, Edimburgo, 1796-Londres, 1864)
The Inauguration of the Great Exhibition: 1 May 1851 [La inauguración de la Gran exposición: 1 mayo 1851], 1854
Óleo sobre lienzo, 86,4 x 152,4 cm
Prestado por Her Majesty Queen Elizabeth II. Inv. RCIN 407143

91
John Brett
(Reigate, Surrey, 1831-Londres, 1902)
The Wetterhorn, Wellhorn and Eiger, Switzerland [Wetterhorn, Wellhorn y Eiger, Suiza], 1856
Acuarela sobre papel, 25,6 x 36,1 mm
Colección Kevin Prosser QC

92
William Holman Hunt
(Londres, 1827-1910)
The Festival of St Swithin (The Dovecot) [El festival de san Swithin (el palomar)], 1866-75
Óleo sobre lienzo, 73 x 91 cm
The Ashmolean Museum, Oxford. Donado por Thomas Combe, 1893. Inv. WA1894.5

93-94
John Everett Millais
(Southampton, 1829-Londres, 1896)
My First Sermon [Mi primer sermón], 1863
My Second Sermon [Mi segundo sermón], 1864
Óleo sobre lienzo, 92 x 76,8 y 97,1 x 71,7 cm
Guildhall Art Gallery, City of London.
Inv. 701 y 702

95
John Frederick Lewis
(Londres, 1805-Walton-on-Thames, Surrey, 1876)
Study for *The Courtyard of the Coptic Patriarch's House in Cairo* [Estudio para El patio de la casa del patriarca copto en El Cairo], c 1864
Óleo sobre madera, 36,8 x 35,6 cm
Tate: Adquirido en 1900. Inv. N01688

96
Frederic, Leighton
(Scarborough, 1830-Londres, 1896)
Electra at the Tomb of Agamemnon
[Electra en la tumba de Agamenón], c 1868-69
Óleo sobre lienzo, 150 x 75,5 cm
Ferens Art Gallery, Hull Museums.
Inv. 2005.5144

97
Edward Coley Burne-Jones
(Birmingham, 1833-Londres, 1898)
Danae and the Brazen Tower
[Danae y la torre Brazen], c 1872
Óleo sobre tabla, 38 x 19 cm
The Ashmolean Museum, Oxford.
Donación de F. J. Nettlefold, 1948.
Inv. WA1948.32; A757

98
George Frederic Watts
(Londres, 1817-Compton, Surrey, 1904)
Daphne [Dafne], 1872
Óleo sobre lienzo, 188 x 61 cm
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Inv. 81

99
George Frederic Watts
(Londres, 1817-Compton, Surrey, 1904)
Clytie [Clitia], 1868-81
Bronce, 87 x 57 x 38 cm
Watts Gallery, Compton. Inv. COMWG2008.152

100
James Abbott McNeill Whistler
(Lowell, Massachusetts, 1834-Londres, 1903)
Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Light
[Nocturno: azul y plata-Luz de Cremorne], 1872
Óleo sobre lienzo, 50,2 x 74,3 cm
Tate: Legado por Arthur Studd 1919.
Inv. N03420

101
Dante Gabriel Rossetti
(Londres, 1828-Birchington-on-Sea, Kent, 1882)
Proserpine [Proserpina], 1878
Acuarela con gouache sobre papel montado en madera, 77,5 x 37,5 cm
Colección privada c/o Christies

102
Alfred Gilbert
(Londres, 1854-1934)
The Kiss of Victory [El beso de la Victoria], vaciado posterior a 1879
Bronce, 58 cm altura
The Fine Art Society, Londres

103
Atkinson Grimshaw
(Leeds, 1836-93)
Shipping on the Clyde
[Barcos en el río Clyde], 1881
Óleo sobre tabla, 30,5 x 51 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. Inv. CTB.1989.28

104
Walter Langley
(Birmingham, 1852-Penzance, Cornualles, 1922)
The Sunny South [El soleado sur], 1885
Óleo sobre lienzo, 122 x 61 cm
Penlee House Gallery & Museum, Penzance, Cornualles. Inv. PEZPH: 1998.32

105
Edward Coley Burne-Jones
(Birmingham, 1833-Londres, 1898)
The Heart of the Rose
[El corazón de la rosa], 1889
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 131 cm
Colección privada c/o Christies

106
Frederic, Leighton
(Scarborough, 1830-Londres, 1896)
Perseus on Pegasus Hastening to the Rescue of Andromeda [Perseo sobre Pegaso apresurándose al rescate de Andromeda], c 1895-96
Óleo sobre lienzo, 184 x 189 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester. Inv. L.F6.1902

107
John Singer Sargent
(Florencia, 1856-Londres, 1925)
Ena and Betty, Daughters of Asher and Mrs Wertheimer [Ena y Betty, hijas de Asher Wertheimer y su esposa], 1901
Óleo sobre lienzo, 185,4 x 130,8 cm
Tate: Donado por la viuda y familia de Asher Wertheimer en cumplimiento de sus deseos 1922. Inv. N03708

108
Roger Fenton
(Bury, Lancashire, 1819-Londres, 1869)
Wounded Soldier, Crimean War
[Soldado herido, Guerra de Crimea], c 1855
Fotografía (copia a la albumina), 215 x 167 mm
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Depósito de Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía. Inv. DEP2527

109
John Everett Millais
(Southampton, 1829-Londres, 1896)
The Crawley Family [La familia Crawley], en Anthony Trollope, *Framley Parsonage* [La parroquia de Framley]. Londres: Smith, Elder & Co., 1861, vol. 2, portada y frontispicio
Libro: 20 x 13,5 x 3 cm
The British Library, Londres. Inv. 2634.g.12

110
John Tenniel
(Londres, 1820-1914)
Ilustración de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), *Alice's Adventures in Wonderland* [Alicia en el país de las maravillas]. Londres: Macmillan, 1865, p. 91
Xilografía. Libro: 19 x 13 x 2,5 cm
The British Library, Londres. Inv. C.59.g.11

111
Herbert Bourne (1820-1907) según Ford Madox Brown (Calais, 1821-Londres, 1893)
The Last of England [El último de Inglaterra], en *The Art Journal* (ed. Samuel Carter Hall), vol. 9 (1 agosto 1870), p. 236. Londres: Hodgson and Graves
Libro: 33 x 25 x 5 cm
The British Library, Londres. Inv. 1733.459

112
Julia Margaret Cameron
(Calcuta, 1815-Kalutara, 1879)
Beatrice Cenci, 1870
Fotografía (copia a la albumina), 344 x 265 mm
Colección Ordóñez-Falcón

113
Edmund Evans (Southwark, Londres, 1826-1905 Ventnor, Isle of Wight) según Walter Crane (Liverpool, 1845-1915)
Ilustración de Walter Crane, *Aladdin; or the wonderful Lamp* [Aladino o la lámpara maravillosa]. Londres: George Routledge & Sons, 1875
Xilografía. Libro: 27 x 23,6 x 0,3 cm
Colección Geoffrey Beare

114
Hubert von Herkomer
(Waal, 1849-Budleigh Salterton, Devon, 1914)
Christmas in a Workhouse [Navidades en un asilo de ancianos], en *The Graphic* (Londres, 25 diciembre 1876), p. 30
Xilografía. Libro: 23 x 56 x 41,5 cm
The British Library, Londres. Inv. LD 46

115
Samuel Butler
(Langar, Nottinghamshire, 1835-Londres, 1902)
Blind Man Reading the Bible near Greenwich [Hombre ciego leyendo la Biblia cerca de Greenwich], 1 mayo 1892, del álbum de fotografías de Samuel Butler número 2, p. 6, fotografía 3
Fotografía, 76 x 102 mm
St John's College Library, Samuel Butler Collection. Con la autorización de The Master and Fellows of St John's College, Cambridge

---

116
Samuel Butler
(Langar, Nottinghamshire, 1835-Londres, 1902)
Blind Man Reading, with a Small Group of Children [Hombre ciego leyendo, con un grupo de niños], 6 mayo 1894, del álbum de fotografías de Samuel Butler número 3, p. 45, fotografía 6
Fotografía, 76 x 102 mm
St John's College Library, Samuel Butler Collection. Con la autorización de The Master and Fellows of St John's College, Cambridge

---

117
Aubrey Beardsley
(Brighton, 1872-Menton, 1898)
Portada y frontispicio de Oscar Wilde, *Salome: A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde* [Salomé: tragedia en un acto. Traducido del francés por Oscar Wilde]. Londres: John Lane, 1907, 2ª ed.
Libro: 21,5 x 18 cm
Colección Alessandra and Simon Wilson

118
Aubrey Beardsley
(Brighton, 1872-Menton, 1898)
The Climax [El clímax], 1893, en *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating 'Salome' by Oscar Wilde* [Un portfolio de los dibujos realizados por Aubrey Beardsley para ilustrar Salomé de Oscar Wilde]. Londres: John Lane, 1906
Xilografía, 226 x 162 mm (imagen), 345 x 273 mm (hoja)
Colección Alessandra and Simon Wilson

119
W. H. Hooper (Londres, 1834-1912) según Edward Coley Burne-Jones (Birmingham, 1833-Londres, 1898)
The Knyghtes Tale [El cuento del caballero], en Geoffrey Chaucer, *The works of Chaucer now newly imprinted* [Las obras de Chaucer ahora nuevamente impresas] (ed. F. S. Ellis). Londres: William Morris at the Kelmscott Press, 1896, p. 22
Xilografía, 550 x 430 mm
The British Library, Londres. Inv. C.43.h.19

120
Walter Richard Sickert
(Múnich, 1860-Bathampton, Somerset, 1942)
Portrait of Mrs Barrett
[Retrato de la señora Barrett], 1906
Óleo sobre lienzo, 51 x 40,8 cm
The Samuel Courtauld Trust. The Courtauld Gallery, Londres. Inv. P.1935.RF.404

121
Spencer Gore
(Epsom, Surrey, 1878-Richmond, Surrey, 1914)
Letchworth Railway Station
[La estación de tren de Letchworth], 1912
Óleo sobre lienzo, 62 x 72,5 cm
National Railway Museum, York and Shildon

122
David Bomberg
(Birmingham, 1890-Londres, 1957)
Figure Composition
[Composición de figura], c 1913
Óleo sobre cartón gris, 36 x 26 cm
Manchester City Galleries. Adquirido con la ayuda del Victoria and Albert Museum Purchase Grant Fund. Inv. 1967.113

123
Henry Lamb
(Adelaida, Australia, 1883-Londres, 1960)
Lytton Strachey, 1914
Óleo sobre lienzo, 244,5 x 178,4 cm
Tate: Donación del Trustees of the Chantrey Bequest 1957. Inv. T00118

124
Henri Gaudier-Brzeska
(Saint Jean de Braye, Orleans, 1891-Neuville-Saint-Vaast, Pas de Calais, 1915)
Seated Woman [Mujer sentada], 1914
Mármol, 47 x 35 x 24,3 cm
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Donación de la Kettle's Yard Foundation en 1965. Inv. AM 1461 S

125
Wyndham Lewis
(Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957)
Composition in Red and Mauve
[Composición en rojo y malva], 1915
Pluma, tinta, tiza y gouache sobre papel, 34,7 x 24,5 cm
MuseoThyssen-Bornemisza, Madrid. Inv. 1981.20 (647)

126
Edward Wadsworth
(Cleckheaton, West Yorkshire, 1889-Londres, 1949)
Vorticist Composition
[Composición vorticista], c 1914-15
Óleo sobre lienzo, 76,3 x 63,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Inv. 1980.6 (780)

127
Duncan Grant
(Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978)
The Blue Sheep [La oveja azul], 1915
Biombo. Gouache sobre papel montado sobre lienzo, 162,5 x 205 cm
Victoria and Albert Museum, Londres. Inv. CIRC.806-1966

128
Christopher Richard Wynne Nevinson
(Londres, 1889-1946)
French Troops Resting [El descanso de las tropas francesas], 1916
Óleo sobre lienzo, 71 x 91,5 cm
Imperial War Museum, Londres. Inv. IWM ART 5219

129
William Roberts
(Londres, 1895-1980)
At the Hippodrome (The Gods) [En el Hippodrome (los dioses)], 1920
Óleo sobre lienzo, 97,8 x 92,6 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester. Inv. L.F23.1935

130
Walter Richard Sickert
(Múnich, 1860-Bathampton, Somerset, 1942)
Portrait of Victor Lecourt
[Retrato de Victor Lecourt], 1922-24
Óleo sobre lienzo, 81,3 x 60,5 cm
Manchester City Galleries. Inv. 1947.165

131
Gwen John
(Haverfordwest, Pembrokeshire, 1876-Dieppe, 1939)
Girl in Mulberry Dress
[Niña con un vestido de color mora], 1923
Óleo sobre lienzo, 69 x 53,3 cm
Southampton City Art Gallery. Inv. 11/1962

132
Edward Burra
(Londres, 1905-Rye, Sussex, 1976)
The Café [El café], 1930
Acuarela sobre papel, 82,9 x 67,5 cm
Southampton City Art Gallery. Inv. 11/1962

133
Henry Moore
(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)
Two Forms [Dos formas], 1936
Piedra de Hornton marrón sobre base de madera, 95 x 77 x 57cm
The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire. Inv. LH 166

134
Stanley Spencer
(Cookham, Berkshire, 1891-Cliveden, Buckinghamshire, 1959)
A Family Group (Hilda, Unity and Dolls)
[Un grupo familiar (Hilda, Unity y muñecas)], 1937
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 50,8 cm
Leeds Museum and Galleries (Leeds Art Gallery). Inv. LEEAG.PA.1938.0014

135
Ben Nicholson
(Denham, Buckinghamshire, 1894-Londres, 1982)
Painting, 1937 [Pintura, 1937], 1937

Óleo sobre lienzo, 79,5 x 91,5 cm
The Samuel Courtauld Trust.
The Courtauld Gallery, Londres.
Inv. P.1984.AH.286

136
Paul Nash
(Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)
Druid Landscape [Paisaje druida], c 1938
Óleo sobre cartón, 58,5 x 40,5 cm
British Council Collection. Inv. P37

137
Henry Moore
(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)
Tube Shelter Perspective
[Perspectiva del refugio del metro], 1941
Lápiz, ceras de colores, acuarela, aguada, gouache sobre papel, 291 x 238 mm
The Henry Moore Foundation, Much Hadham, Hertfordshire: regalo del artista, 1977. Inv. HMF 1773

138
Meredith Frampton
(Londres, 1894?-Mere, Wiltshire, 1984)
Sir Ernest Gowers in the London RCDCR
[Sir Ernest Gowers en el RCDCR de Londres], 1943
Óleo sobre lienzo, 148 x 168,5 cm
Imperial War Museum, Londres. Inv. IWM ART LD 2905

139
Duncan Grant (Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978), Vanessa Bell (Londres, 1879-Firle, Sussex, 1961), Frederick Etchells (Newcastle upon Tyne, 1886-Folkestone, 1973) y Roger Fry (Londres, 1866-1934)
Diseño de la cubierta de *Second Post-Impressionist Exhibition*
[Segunda exposición posimpresionista].
Londres: Grafton Galleries, 1912
Catálogo de exposición: 18,4 x 12,3 cm
Chastleton House, The Whitmore-Jones Collection (adquirido por The National Heritage Memorial Fund y transferido a The National Trust en 1991). Inv. CMS 3097007

140
Wyndham Lewis
(Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957)
Blast (ed. Wyndham Lewis), nº 1. Londres: John Lane, 1914
Revista: 31,8 x 26,7 cm
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection

141
Charles Shannon
(Sleaford, Lincolnshire, 1863-1937)
Britain's Efforts and Ideals: The Rebirth of the Arts [Esfuerzos e ideales de los británico. El renacimiento de las artes], 1917
Litografía, 742 x 495 mm
Imperial War Museum, Londres.
Inv. IWM 665

142
Wyndham Lewis
(Amherst, Nova Scotia, 1882-Londres, 1957)
The Tyro (ed. Wyndham Lewis), nº 2.
Londres: The Egoist Press, 1922
Revista: 24,8 x 18,6 cm
The Wyndham Lewis Memorial Trust: G. and V. Lane Collection

143
Vanessa Bell (Londres, 1879-Firle, Sussex, 1961) y Duncan Grant (Rothiemurchus, Invernesshire, 1885-Aldermaston, Berkshire, 1978)
Portada de (Arthur) Clive (Heward) Bell, *The Legend of Monte della Sibilla, or Le Paradis de la Reine Sibille*. Londres: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1923
Revista: 26 x 18,2 x 0,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo.
Inv. T.9.a

144
F. L. M. Griggs
(Hitchin, Hertfordshire, 1876-Chipping Campden, Gloucestershire, 1938)
Owlpen Manor, 1931
Aguafuerte, 202 x 257 mm
The Ashmolean Museum, Oxford.
Donación de Arthur Mitchell, 1962.
Inv. WA1962.54.158

145
Paul Nash
(Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)
Colaboración para *Unit One* (ed. Herbert Read). Libro editado con motivo de la exposición en la Mayor Gallery, Londres.
Londres: Cassell, 1934
Libro: 20 x 15 cm Tate Library & Archive.
Inv. V (41)7.036"193"

146
Paul Nash
(Londres, 1889-Boscombe, Hampshire, 1946)
Shell Guide to Dorset [Guía Shell de Dorset].
Londres: Architectural Press, 1935
Revista: 23 x 18,5 x 1 cm
Shell Art Collection, Beaulieu, Hampshire

147
James Boswell
(Westport, 1906-Londres, 1971)
"He hath made for us a pathway /
To the ends of the earth"
[Nos ha trazado un camino /
Hasta los confines de la tierra], en *Left Review*, vol. 1, nº 8 (Londres, mayo 1935), p. 321
Revista: 22,8 x 12,7 cm
Colección Dr I. K. Patterson

148
Artista anónimo
Paul Éluard, Nusch Éluard, Diana Lee, Salvador Dalí en traje de buzo, ELT Mesens y Rupert Lee en la *1st International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, Londres, 1936
Fotografía, 381 x 254 mm
Lee Miller Archives, Chiddingly

149
Ben Nicholson (Denham, Buckinghamshire, 1894-Londres, 1982) y Naum Gabo (Briansk, 1890-Connecticut, 1977)
Circle: An International Survey of Constructivist Art (eds. Ben Nicholson, Leslie Martin y Naum Gabo). Londres, 1937
Revista: 26 x 20 x 2,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo.
Inv. X.33.h

150
Graham Sutherland
(Londres, 1903-80)
Thorn Tree [Espino], 1945
Óleo sobre lienzo, 127 x 101,5 cm
British Council Collection. Inv. P74

151
Barbara Hepworth
(Wakefield, West Yorkshire, 1903-St Ives, Cornualles, 1975)
Rhythmic Form [Forma rítmica], 1949
Palisandro sobre base de madera, 100,3 x 30,5 x 12,2 cm
British Council Collection. Inv. P167

152
Laurence Stephen Lowry
(Stretford, Lancashire, 1887-Glossop, Derbyshire, 1976)
Industrial Landscape [Paisaje industrial], 1950
Óleo sobre lienzo, 111,7 x 152,5 cm
New Walk Museum and Art Gallery, Leicester. Inv. L.F20.1952

153
Henry Moore
(Castleford, Yorkshire, 1898-Much Hadham, Hertfordshire, 1987)
Mother and Child [Madre e hijo], 1953
Bronce, 61 x 27 x 34,5 cm
Colección privada

154
Reg Butler
(Buntingford, Hertfordshire, 1913-Berkhamsted, 1981)
Girl [Niña], 1953-54
Bronce, 177,8 x 40,6 x 24,1 cm
Bristol Museums & Art Gallery. Inv. N5483

155
Eduardo Paolozzi
(Leith, Edimburgo, 1924-Londres, 2005)
Large Frog (New Version) [Rana grande (nueva versión)], 1958
Bronce, 71 x 83 x 83 cm
British Council Collection. Inv. P302

156
Peter Coker
(Londres, 1926-Colchester, Essex, 2004)
Sunflowers [Girasoles], 1958-59
Óleo sobre tabla, 120 x 97 cm
Robert Travers, Piano Nobile Gallery, Londres

157
Peter Lanyon
(St Ives, Cornualles, 1918-Taunton, Somerset, 1964)
Thermal [Corriente térmica], 1960
Óleo sobre lienzo, 182,9 x 152,4 cm
Tate: Adquirido en 1960. Inv. T00375

158
Peter Blake
(Dartford, Kent, 1932)
Love Wall [La pared del amor], 1961
Collage y construcción de madera, 125 x 237 x 23 cm
Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Inv. PE128

159
Patrick Caulfield
(Londres, 1936-2005)
Portrait of Juan Gris
[Retrato de Juan Gris], 1963
Óleo sobre tabla, 122 x 122 cm
Pallant House Gallery, Chichester
(Obsequio de Wilson a través del National Art Collection Fund 2004).
Inv. chcph 1055

160
Anthony Caro
(Londres, 1924)
Slow Movement [Movimiento lento], 1965
Pintura sobre acero, 144,8 x 299,7 x 61 cm
Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres. Inv. AC 821

161
David Hockney
(Bradford, West Yorkshire, 1937)
Portrait of Nick Wilder
[Retrato de Nick Wilder], 1966
Acrílico sobre lienzo, 182 x 182 cm
Colección privada

162
Howard Hodgkin
(Londres, 1932)
Mrs K [La señora K], 1966-67
Óleo sobre lienzo, 86,4 x 99 cm
Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres. Inv. ACA 49

163
Bridget Riley
(Norwood, Londres, 1931)
Cataract 3 [Catarata 3], 1967
PVA sobre lienzo, 221,9 x 222,9 cm
British Council Collection. Inv. P996

164
Lucian Freud
(Berlín, 1922-Londres, 2011)
Naked Girl Asleep
[Joven desnuda durmiendo], 1967
Óleo sobre lienzo, 61 x 61 cm
Colección privada

165
Keith Arnatt
(Oxford, 1930-Gales, 2008)
Self Burial (in Nine Stages)
[Auto entierro (en nueve escenas)], 1969
Nueve fotografías originales en blanco y negro montadas sobre cartón, 22,9 x 22,9 cm c/u
Colección privada, Londres. Cortesía de Richard Saltoun/John Austin, Londres

166
Gilbert and George
(Gilbert Proesch, San Martín de Tor, Italia, 1943; George Passmore, Plymouth, Devon, 1942)
A Portrait of the Artists as Young Men
[Retrato de los artistas adolescentes], 1970
Vídeo, 7 min
Tate: Adquirido en 1972. Inv. T01704

167
Ian Hamilton Finlay
(Nassau, Bahamas, 1925-Edimburgo, 2006)
Sea/Land Sundial
[Reloj de sol Mar/Tierra], 1970
Cristal, 33,5 x 30,7 x 7,5 cm
Tate: Legado por David Brown en memoria de Mrs Liza Brown 2003. Inv. T11738

168
Richard Hamilton
(Londres, 1922-2011)
Release Print, 1972
Serigrafía y collage, 71 x 95,5 cm
British Council Collection. Inv. P4412

169
Francis Bacon
(Dublín, 1909-Madrid, 1992)
Two Studies for a Self Portrait
[Dos estudios para un autorretrato], 1972
Óleo sobre lienzo, 35,5 x 61 cm
Colección privada

170
R. B. Kitaj
(Cleveland, Ohio, 1932-Los Angeles, 2007)
The Man of the Woods and the Cat of the Mountains [El hombre de los bosques y el gato de las montañas], 1973
Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm
Tate: Donación de Friends of the Tate Gallery 1974. Inv. T01772

171
Richard Long
(Bristol, Avon, 1945)
Slate Line [Línea de pizarra], 1978
Veinte piezas de pizarra de Delabole de Cornualles, aprox. 270 x 70 cm
Cortesía del artista Haunch of Venison, Londres

172
Frank Auerbach
(Berlín, 1931)
Head of JYM III [Cabeza de JYM III], 1980
Óleo sobre tabla, 71,1 x 61 cm
British Council Collection. Inv. P4995

173
Tony Cragg
(Liverpool, 1949)
Britain Seen from the North
[Gran Bretaña vista desde el norte], 1981
Plástico y técnica mixta, 440 x 800 x 10 cm
Tate: Adquirido en 1982. Inv. T03347

174
Edward Wright
(Liverpool, 1912-Londres? 1988)
Diseño para *This is Tomorrow*
[Este es el mañana] (ed. Theo Crosby). Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956
Catálogo de exposición: 17 x 17 cm
Tate Library and Archive. Inv. V LON-WHI

175
Lord Snowdon (Londres, 1930)
Private View [Visita privada]. Londres: Thomas Nelson and Sons, 1965, pp. 234-235
Revista: 34 x 27,6 x 2,6 cm
National Library of Scotland, Edimburgo. Inv. NG.1345.e.16

176
Peter Blake
(Dartford, Kent, 1932)
Cubierta del álbum de The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
[La banda del club de corazones solitarios del sargento Pepper], 1967
Funda de disco de vinilo: 31,5 x 31 cm
Colección privada

177
Charles Harrison
(Chesham, Buckinghamshire, 1942-Banbury, Oxfordshire, 2009)
When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information - Live in Your Head [Cuando las actitudes cobran forma: Obras-Conceptos-Procesos-Situaciones-Información-Vive en tu cabeza] (ed. Charles Harrison). Londres: Institute of Contemporary Arts, 1969
Catálogo de exposición: 31 x 22 cm
Tate Library & Archive. Inv. V LON-INS and V CH-BER-KUN

178
Gerald Scarfe
(Londres, 1936)
Ian Fleming as James Bond
[Ian Fleming como James Bond], 1970
Litografía, 737 x 546 mm
Colección privada

179
Glen Baxter
(Leeds, 1944)
"I'll never forget the day M'Blawi stumbled on the work of the Post-Impressionists..."
[Nunca olvidaré el día que M'Blawi tropezó con la obra de los posimpresionistas...], en *Atlas* (1979). Edición inglesa. Londres: Jonathan Cape, 1982
Libro: 21,5 x 15,8 cm
Colección privada

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Estructurada siguiendo los diversos periodos históricos que abarca la exposición, presentamos aquí una selección bibliográfica de publicaciones que abordan aspectos centrales del arte, la cultura y la historia de Gran Bretaña. Dada la enorme amplitud de la materia, resultaba imprescindible acotar esta selección, tarea que hemos llevado a cabo en una doble vertiente, cronológica y temática. Así, por una parte, la hemos limitado a las publicaciones surgidas en las tres últimas décadas. No se incluyen, por tanto, trabajos anteriores a 1980. Por otra, hemos excluido de ella las obras de carácter monográfico sobre cada uno de los artistas presentes en la muestra; presentamos, en cambio, en un apartado especial, una selección de catálogos de exposiciones, dedicadas a artistas británicos, organizadas en España. Para el resto, remitimos a los catálogos de exposiciones celebradas en instituciones como la Tate o la National Portrait Gallery, o a las publicaciones de editoriales como Phaidon, Ashgate y Thames & Hudson, entre otras. Asimismo recomendamos vivamente los estudios —tanto de carácter general como sobre artistas en particular— del Paul Mellon Center for Studies in British Art (Yale University Press).

Obras generales

Ayers, Tim (ed.), *The History of British Art 600-1600*. Londres: Tate Publishing, 2008.

Bindman, David (ed.), *The History of British Art 1600-1870*. Londres: Tate Publishing, 2008. Tate Britain y Yale Center for British Art.

Cannadine, David (ed.), *The Penguin History of Britain*. 9 vols. Londres: Cambridge University Press, 1996.

Creative Quarters: *The Art World in London 1700-2000* (Kit Wedd, Lucy Peltz y Cathy Ross) [cat. expo.]. Londres: Museum of London, 2001.

Ford, Boris (ed.), *The Cambridge Cultural History of Britain*. Cambridge: Folio Society Edition, 1995.

Graham-Dixon, Andrew, *A History of British Art*. Londres: BBC, 1996.

Hackney, Stephen, Rica Jones y Joyce Townsend, *Paint and Purpose: A Study of Technique in British Art*. Londres: Tate Publishing, 1999.

Humphreys, Richard, *The Tate Britain Companion to British Art*. Londres: Tate Publishing, 2001.

Morgan, Kenneth O. (ed.), *The Oxford Popular History of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (volumen único basado en los 10 volúmenes de *The Oxford History of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1984).

O'Connell, Sheila, *The Popular Print in Britain 1550-1850*. Londres: British Museum Press, 1999.

Piper, David, *The English Face* (ed. Malcolm Rogers). Londres: National Portrait Gallery, 1992.

Porter, Roy (ed.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Londres: Routledge, 1997.

Stephens, Chris (ed.), *The History of British Art 1870 – Now*. Londres: Tate Publishing, 2008. Tate Britain y Yale Center for British Art.

Thomas, Keith, *Man and the Natural World*: *Changing Attitudes in England 1500-1800*. Londres: Allen Lane, 1983.

Waterhouse, Ellis, *Painting in Britain 1530-1790*. Londres: Yale University Press, 1978.

Wilson, Simon, *British Art from Holbein to Hockney*. Londres: Tate Publishing, 1979.

1400-1650

Aston, Margaret, *The King's Bedpost: Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

Duffy, Eamon, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580*. Yale; Londres: Yale University Press, 1992.

Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630 (ed. Karen Hearn) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1995.

Gent, Lucy, *Picture and Poetry: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa: James Hall, 1981.

Gent, Lucy, y Nigel Llewellyn (eds.), *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture c.1540-1660*. Londres: Reaktion Books Ltd, 1990.

Gilman, Ernest B., *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1986.

Gothic: Art for England 1400-1547 (Richard Marks y Paul Williamson, con la colaboración de Eleanor Townsend, eds.) [Cat. expo., Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: V&A Publishing, 2003.

Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1980.

Helgerson, Richard, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1992.

Holbein in England (Susan Foister en colaboración con Tim Batchelor) [cat. expo., Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2006.

Howarth, David, *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance 1485-1649*. Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press, 1997.

Howard, Maurice, *The Tudor Image*. Londres: Tate Publishing, 1995.

Image and Idol: Medieval Sculpture (Richard Deacon y Phillip Lindley) [cat. expo, Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2001.

Marks, Richard, *Image and Devotion in Late Medieval England*. Stroud: Sutton Publishing, 2004.

Martindale, Andrew, "The W(w)all P(p) aintings in The Chapel of Eton College", en Caroline Barron y Nigel Saul (eds.), *England and the Low Countries in the Late Middle Ages*. Stroud: Sutton Publishing; Nueva York: St Martin's Press, 1995.

Parry, Graham, *The Arts of the Anglican Counter-Reformation: Glory, Laud and Honour*. Woodbridge; Nueva York: Boydell Press, 2006.

Sloan, Kim, *A New World: England's First View of America* (con la colaboración de Joyce E. Chaplin, Christian F. Feest y Ute Kuhlema). Londres: British Museum Press, 2007.

Stanbury, Sarah, *The Visual Object of Desire in Late Medieval England*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2008.

Warnke, Martin, *Hoffkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Colonia: Dumont, 1996. Traducción inglesa: *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist* (trad. David McLintock). Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Watt, Tessa, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

1650-1800

The Artist's Model: Its Role in British Art from Lely to Etty (Ilaria Bignamini y Martin Postle) [cat. expo., University Art Gallery, Nottingham; The Iveagh Bequest, Kenwood]. Nottingham: University Art Gallery; Nottinghame English Heritage, 1991.

Baroque 1620–1800: Style in the Age of Magnificence (eds. Michael Snodin y Nigel Llewellwyn, con la colaboración de Joanna Norman) [cat. expo., Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: V&A Publishing, 2009.

Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Public*. Yale; Londres: Yale University Press, 1986.

Bermingham, Ann, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. Yale; Londres: Yale University Press, 2000.

Bonehill, John y Geoff Quilley (eds.), *Conflicting Visions: War and Visual Culture in Britain and France, c. 1700-1830*. Aldershot; Burlington, VT: Ashgate, 2005.

Brewer, John, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Londres: Harper Collins, 1997.

British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750–1850 (Robert Hoozee, con ensayos de John Gage y Timothy Hyman) [cat. expo., Museum Voor Schone Kunsten, Gante]. Bruselas: Mercatorfonds, 2007.

Brotton, Jerry, *The Sale of the Late King's Goods: Charles I and His Art Collection*. Londres: Macmillan, 2006.

Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

Clayton, Timothy, *The English Print 1688-1802*. Yale; Londres: Yale University Press, 1997.

Colley, Linda, *Britons: Forging the Nation*. Yale; Londres: Yale University Press, 1992.

Curran, Stuart (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Daniels, Stephen, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Defoe, Daniel, *A Tour through the Whole Island of Great Britain*. Londres, 1724-26. Ed. ilustrada por P. N. Burbank, W. R. Owens y A. J. Couslon. Yale; Londres: Yale University Press, 1991.

Ede, Mary, *Arts and Society in England under William and Mary*. Londres: Stainer and Bell, 1979.

Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century (ed. Andrew Wilton e Ilaria Bignamini) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1996.

Hallett, Mark, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*. Yale; Londres: Yale University Press, 1999.

Hoock, Holger, *Empires of the Imagination: Politics, War and the Arts in the British World, 1750-1850*. Londres: Profile Books, 2010.

Jardine, Lisa, *Ingenious Pursuits: Building the Scientific Revolution*. Londres: Anchor Books, 2000.

Jones, Robert, W., *Gender and the Formation of Taste in Eighteenth-Century Britain: The Analysis of Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Klingender, Francis D., *Art and the Industrial Revolution*. Ed. y rev. por Arthur Elton. St. Albans, Hertfordshire: Paladin, 1975.

Langford, Paul, *A Polite and Commercial People: England 1727-1783*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

MacGregor, Arthur, *Tradescant's Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Manners and Morals: Hogarth and British Painting 1700-1760 (ed. Elizabeth Einberg) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1987.

McKellar, Elisabeth, *The Birth of Modern London: The Development and Design of the Modern City*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Myrone, Martin, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2006.

Ogborn, Miles, *Spaces of Modernity: London's Geographies 1660-1780*. Londres; Nueva York: Guilford Press, 1998.

Pears, Iain, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*. Yale; Londres: Yale University Press, 1988.

Piggott, Stuart, *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination: Ideas from the Renaissance to the Regency*. Londres: Thames & Hudson, 1988.

Redwood, John, *Reason, Ridicule and Religion: The Age of Enlightenment in England 1660-1750*. Londres: Thames & Hudson, 1996.

Sharpe, Kevin y Peter Lake (eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England*. Londres: MacMillan, 1994.

Solkin, David (ed.), *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. Yale; Londres: Yale University Press, 1993.

Solkin, David (ed.), *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*. Yale; Londres: Yale University Press, 2001.

Tobin, Beth Fowkes, *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Duke; Londres: Duke University Press, 1999.

Underdown, David, *Revel, Riot and Rebellion: Popular Politics y Culture in England 1603-1660*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Woodmansee, Martha, *The Author, Art and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia: Columbia University Press, 1994.

1800-1900

The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910 (ed. Andrew Wilton y Robert Upstone) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1997.

Bermingham, Anne, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*. Londres: Thames & Hudson, 1987.

Cowling, Mary, *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Cunningham, Andrew, y Nicholas Jardine, *Romanticism and the Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

Hard Times: Social Realism in Victorian Art (Julian Treuherz) [cat. expo.]. Manchester: Manchester City Art Galleries, 1988.

Hemingway, Andrew, *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Hermann, Luke, *Nineteenth-Century British Painting*. Londres: Giles de la Mare, 2000.

Jenkyns, Richard, *The Victorians and Ancient Greece*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Kriz, Kay Dian, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*. Yale; Londres: Yale University Press, 1997.

Makdisi, Saree, *Romantic Imperialism, Universal Empire and the Culture of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Nead, Lynda, *Victorian Babylon*. Yale: Yale University Press, 2000.

Panoramania! The Art and Entertainment of the "All-Embracing" View (Ralph Hyde) [cat. expo.]. Londres: Barbican Art Gallery, 1988.

Postle, Martin y William Vaugham, *The Artist's Model: From Etty to Spenser*. Londres: Merrell Holberton, 1999.

The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting 1848–1875 (ed. Diane Waggoner) [cat. expo., National Gallery of Art, Washington]. Farnham: Lund Humphries, 2010.

Prettejohn, Elizabeth, *Rossetti and his Circle*. Londres: Tate Publishing, 1997.

Prettejohn, Elizabeth, *The Art of the Pre-Raphaelites*. Londres: Princeton University Press, 2000.

Richards, Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres; Nueva York: Verso, 1993.

Robert Vernon's Gift (Robin Hamlyn) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1993.

Robertson, David, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*. Yale; Londres: Yale University Press, 1978.

Romantic Landscape: The Northwich School of Painters (David Blayney Brown, Andrew Hemingway y Anne Lyles) [cat. expo, Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2000.

Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites (Robert Hewison, Ian Warrell y Stephen Wildman) [cat. expo., Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2000.

Smiles, Sam, *The Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*. Yale; Londres: Yale University Press, 1994.

Smith, Alison, *The Victorian Nude*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Smith, Lindsay, *Victorian Photography, Painting and Poetry: The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Weiner, Martin, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Wheeler, Michael, *Heaven, Hell and the Victorians*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Whitaker, Muriel, *The Legends of King Arthur in Art*. Cambridge: Brewer, 1990. (Arthurian Studies, XXII).

Desde 1900

AIA: The Story of the Artists International Association 1933–1953 (Lynda Morris y Robert Radford) [cat. expo.]. Oxford: Museum of Modern Art, 1933.

Appleyard, Brian, *The Pleasures of Peace: Art and Imagination in Post-War Britain*. Londres: Faber and Faber, 1989.

The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant (Richard Shone) [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Publishing, 1999.

Barker, Martin, *A Haunt of Fears: The Strange History of the British Horror Comics Campaign*. Londres: Pluto Press, 1984.

Blast to Freeze: British Art in the 20th Century (ed. Henry Meyric Hughes y Gijs van Tuyl) [cat. expo., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg]. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2002.

Borzello, Frances, *Civilising Caliban: The Misuse of Art, 1875-1980*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1987.

British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement (ed. Susan Compton) [cat. expo.]. Londres: Royal Academy of Arts, 1987.

A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War (Richard Cork) [cat. expo., Barbican Art Gallery, Londres]. Yale; Londres: Yale University Press, 1994.

Buck, Louisa, *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*. Londres: Tate Publishing, 2000.

Collings, Matt, *Blimey! From Bohemia to Britpop: London Art World from Francis Bacon to Damien Hirst*. Londres: 21 Publishing, 1997.

Cork, Richard, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. Londres: Tate Publishing, 1975-76, 2 vols.

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*. Londres: Harry N. Abrams Inc., 1996.

Dangerfield, George, *The Strange Death of Liberal England*. Nueva York: Harrison Smith and Robert Haas, 1935; Stanford: Stanford University Press, 1997.

Dusinberre, Juliet, *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Londres: Macmillan, 1999.

The Edwardian Era (ed. Jane Beckett y Deborah Cherry) [cat. expo.]. Londres: Barbican Art Gallery, 1987.

The Forgotten Fifties (ed. Julian Spalding) [cat. expo.]. Sheffield: Graves Art Gallery, 1984.

Frith, Simon y Howard Horne, *Art into Pop*. Londres: Methuen, 1987.

Harries, Meirion y Susie Harries, *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*. Londres: Michael Joseph, 1983.

Harrison, Charles, *English Art and Modernism 1900-1939*. Yale; Londres: Yale University Press, 1994.

Hewison, Robert, *Under Siege: Literary Life in London 1939-45*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1977.

Hewison, Robert, *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*. Londres: Methuen, 1981.

Hewison, Robert, *Too Much: Art and Society in the Sixties 1960-75*. Londres: Methuen, 1986.

Hewison, Robert, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*. Londres: Methuen, 1995.

Hynes, Samuel, *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Londres: Bodley Head, 1990.

The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty (ed. David Robins) [cat. expo.]. Massachusetts; Londres: ICA, 1990.

Intelligence: New British Art 2000 (Virginia Button y Charles Esche) [cat. expo., Tate Britain, Londres]. Londres: Tate Publishing, 2000.

Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75 (Clive Phillpot y Andrea Tarsia; ensayos de Michael Archer y Rosetta Brooks) [cat. expo.]. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2000.

Matless, David, *Landscape and Englishness*. Londres: Reaktion Books, 1998.

Modern Art in Britain 1910-1914 (Anna Greutzner Robins) [cat. expo.]. Londres: Barbican Art Gallery, 1997.

A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain 1935-55 (David Mellor) [cat. expo.]. Londres: Barbican Art Gallery, 1993.

Peters Corbett, David, *The Modernity of British Art, 1914-1930*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Places of Art: Art Galleries in Britain (ed. Giles Waterfield) [cat. expo.]. Londres: Dulwich Picture Gallery, 1992.

Remy, Michel, *Surrealism in Britain*. Londres: Ashgate, 1999.

Richards, Jeffrey, *Films and British National Identity: from Dickens to Dad's Army*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Rothenstein, John, *Modern English Painters*. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1952-56; 1974, 3 vols.

Stallabrass, Julian, *High Art Lite: British Art in the 1990s*. Londres: Verso, 1999.

Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson, 1980.

Thirties: British Art and Design before the War (Arts Council of Great Britain) [cat. expo.]. Londres: Hayward Gallery, 1979.

Tickner, Lisa, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2000.

Transition: The London Art Scene in the Fifties (Martin Harrison) [cat. expo., Barbican Art Gallery, Londres]. Londres: Merrell, 2002.

Watney, Simon, *English Post-Impressionism*. Londres: Eastview Editions, 1980.

Wright, Patrick, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. Londres: Verso, 1985.

Selección de catálogos de exposiciones individuales celebradas en España

Frank Auerbach: retrospectiva (1954-1985) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 10 abril-31 mayo 1987]. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

Frank Auerbach: pinturas y dibujos [Galería Marlborough, Madrid, 7 febrero-9 marzo de 2002]. Madrid: Galería Marlborough, 2002.

Francis Bacon [Fundación Juan March, Madrid, 7 abril-15 junio 1976]. Madrid: Fundación Juan March, 1976.

Francis Bacon. Pablo Picasso. Madrid: Galería Theo, 1977.

Francis Bacon. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1978.

Francis Bacon [Fundación Juan March, Madrid, 14 abril-28 mayo 1978]. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

Francis Bacon: Pinturas 1981-1991. Madrid: Galería Marlborough, 1992.

Francis Bacon [Casal Solleric, Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca, mayo-junio 1998]. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1998.

Francis Bacon [Sala de Exposiciones Fundación Pablo Ruiz Picasso, Málaga, diciembre 1998]. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, 1998.

Francis Bacon [Sala Provincia, León, enero-marzo 1999]. León: Diputación Provincial, Instituto Leonés de Cultura, 1999.

Francis Bacon: lo sagrado y lo profano [Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 11 diciembre 2003-21 marzo 2004]. Valencia: IVAM, 2003.

Francis Bacon [Tate Britain, Londres, 11 septiembre 2008-4 enero 2009; Museo Nacional del Prado, Madrid, 3 febrero-19 abril 2009; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 18 mayo-16 agosto, 2009]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

Francis Bacon [Museo Casa de la Moneda, Madrid, 24 junio-6 septiembre 2009]. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2009.

Peter Blake [Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 3 marzo-22 junio 2008]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

William Blake: visiones de mundos eternos (1757-1827) [Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", 2 febrero-7 abril 1996]. Madrid: Fundación "la Caixa", 1996.

William Blake (1757-1827). Visiones en el arte británico [CaixaForum Madrid, 4 julio-21 octubre 2012]. Madrid: Fundación "la Caixa", 2012.

David Bomberg (ed. Richard Cork) [Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla]. Sevilla: Junta de Andalucia, Consejeria de Cultura, 1988.

Anthony Caro [Fundació Joan Miró, Barcelona]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1985.

Anthony Caro. Escultures [Galería Joan Prats, Barcelona, mayo-junio 1986]. Barcelona: Galería Joan Prats, 1986.

Anthony Caro: obra 1971-1985 [Galería Soledad Lorenzo, Madrid, marzo-abril 1987]. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987.

El juicio final. Anthony Caro (textos de Francisco Calvo Serraller, Giovanni Carandente y John Spurling) [Museo de Bellas Artes de Bilbao, 26 junio-30 septiembre 2000]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

Anthony Caro: dibujando en el espacio. Esculturas de 1963 a 1988: el juicio final, 1995-1999. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002.

Anthony Caro [Galería Metta, Madrid, septiembre 2005]. Madrid: Galería Metta, 2005.

Anthony Caro: the Barbarians [Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 15 marzo-23 abril 2006]. Valencia: IVAM, 2006.

Tony Cragg [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995]. Madrid: MNCARS, 1995.

Flaxman. La difusión del modelo clásico: Homero, Esquilo, Hesíodo, Dante. Madrid: Calcografía Nacional, 1995.

Lucian Freud [Whitechapel Art Gallery, Londres, 10 septiembre-21 noviembre 1993; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 16 diciembre 1993-27 marzo 1994; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 19 abril-21 junio 1994]. Madrid: MNCARS, 1994.

Lucian Freud [Galería Leandro Navarro, Madrid, 19 abril-24 mayo 2006]. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2006.

Gilbert & George: todos los cuadros, 1971-1985 [Palacio de Velázquez, Madrid, 4 febrero-29 marzo 1987]. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1986.

Gilbert & George (1986-1997) [Drassanes, València, 30 junio-29 septiembre 1999]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

Richard Hamilton: Image and Process [Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 25 abril-2 junio 1985]. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985.

Las meninas de Richard Hamilton [Museo Nacional del Prado, Madrid, 22 marzo-30 mayo 2010]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010.

Hockney fotógrafo [Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 20 febrero-31 marzo 1985. Exposición organizada por el Arts Council of Great Britain; itineración internacional coordinada por el British Council]. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1985.

David Hockney [Fundación Juan March, Madrid, 18 septiembre-13 diciembre 1992]. Madrid: Fundación Juan March, 1992.

David Hockney: una visión más amplia [Museo Guggenheim, Bilbao, 15 mayo-30 septiembre 2012]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2012.

William Hogarth en la Biblioteca Nacional. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1997.

William Hogarth en el 300 Aniversario [Palacio de Revillagigedo, Oviedo, 1997]. Oviedo: Caja de Asturias, 1997.

William Hogarth: conciencia y crítica de una época: 1697-1764 [Centro Cultural Conde Duque, Calcografía Nacional, Madrid, enero-marzo 1998]. Madrid: Ayuntamiento, Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1998.

William Hogarth. Conciencia e critica dunha epoca. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2000.

Hogarth, Grosz, Bagaria: la caricatura social y política [Museu València de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM, Valencia, 20 diciembre 2007-3 febrero 2008]. Valencia: Pentagraf, 2007.

Kitaj, retrato de un hispanista [Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 31 mayo-1 agosto 2004. Colabora British Council]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

R.B. Kitaj [Galería Marlborough, Madrid, 13 septiembre - 20 octubre 2012]. Madrid: Galería Marlborough, 2012.

Wyndham Lewis (1882-1957) [Fundación Juan March, Madrid, 5 febrero-16 mayo 2010]. Madrid: Fundación Juan March, 2010.

John Martin, 1789-1854. La oscuridad visible: estampas y dibujos de la colección Campbell (textos de Michael J. Campbell y Juan Martínez Moro) [Bancaja, Valencia; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 20 abril-25 junio 2006, y otros]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006.

Ben Nicholson [Fundación Juan March, Madrid, 6 febrero-29 marzo 1987]. Madrid: Fundación Juan March, 1987.

Eduardo Paolozzi: esculturas, dibujos, grabados 1949-1968 [Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1-31 enero; Casa de Cultura de Zamora, 17-30 mayo 1983]. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982; Zamora: Graf. Heraldo, 1983.

La Granada de David Roberts (textos de Pedro Galera Andreu, Francisco Izquierdo, Manuel Martín Rodríguez) [Centro Cultural La Genera, Granada, febrero-marzo, 1991]. Granada: Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, 1991.

Estampas de España de David Roberts y John Frederick Lewis [Sala de Exposiciones Ruiz Linares Anticuario, Granada, octubre-noviembre 2005]. Granada: Anticuario Ruiz Linares, 2005.

Sargent/Sorolla [Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Caja Madrid, Madrid, 3 octubre 2006-7 enero 2007)]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006.

Graham Sutherland: una visió retrospectiva [Centre de Cultura "Sa Nostra", Palma de Mallorca, noviembre-diciembre 2000]. Palma de Mallorca: Sa Nostra, Obra Social i Cultural, 2000.

J. M. W. Turner: Dibujos y acuarelas del Museo Británico [Museo Nacional del Prado, Madrid, 1 febrero-3 abril 1983]. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

J. M. W. Turner, 1775-1851. Impresiones de Gran Bretaña y el continente europeo: acuarelas y dibujos del Legado Turner, Colección Tate Gallery [Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 16 septiembre-7 noviembre 1993; Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, 16 noviembre 1993-10 enero 1994]. Barcelona: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", 1993.

Turner y el mar. *Acuarelas de la Tate* (textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft) [Fundación Juan March, Madrid, 20 septiembre 2002 - 19 enero 2003]. Madrid: Fundación Juan March, 2002.

Turner y los maestros (ed. David Solkin) [Museo Nacional del Prado, Madrid, 22 junio-19 septiembre 2010; Tate Britain, Londres, 23 septiembre 2009-31 enero 2010; Galeries nationales, París, 22 febrero-24 mayo 2010]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010.

James McNeill Whistler, Walter Richard Sickert [Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Madrid, 17 marzo - 17 mayo 1998; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 27 de mayo-19 de julio, 1998]. Madrid: Fundación "la Caixa", 1998.

1966

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

❦ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

❦ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

❦ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

❦ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

❦ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

❦ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

❦ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

❦ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

❦ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

❦ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

❦ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) Ⓟ Ⓒ

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

❦ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

❦ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

❦ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

❦ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

❦ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

❦ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

❦ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

❦ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

❦ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

❦ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

❦ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

❦ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

❦ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

❦ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

❦ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

❦ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

❦ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

❦ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

❦ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

❦ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

❦ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

❦ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

❦ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

❦ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

❦ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

❦ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

❦ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

❦ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

❦ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

❦ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

❦ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

❦ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

❦ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y Ⓒ

❦ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

❦ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

❦ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

❦ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

❦ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

❦ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

❦ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

❦ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

❦ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

❦ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

❦ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

❦ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

❦ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

❦ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

❦ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele

LEYENDA: ❦ Publicaciones agotadas | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

❦ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

❦ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

❦ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

❦ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

❦ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

❦ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

❦ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

❦ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

❦ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

❦ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

❦ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

❦ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

❦ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

❦ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich Ⓒ Ⓟ

❦ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

❦ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

❦ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

❦ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

❦ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio.* Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

❦ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero Ⓒ

1995

❦ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

❦ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

❦ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell Ⓒ

1996

❦ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

❦ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

❦ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares Ⓒ Ⓟ

❦ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

❦ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán] y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

❦ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

❦ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

❦ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics.* Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella

❦ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo Ⓟ Ⓒ

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

❦ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

❦ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

❦ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

❦ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

❦ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPÍA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

❦ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

❦ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998.* Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) Ⓟ

❦ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-MaderoEdición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 Ⓒ Ⓟ

2000

❦ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

❦ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

❦ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

❦ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther Ⓟ Ⓒ

❦ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia Ⓒ

❦ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez Ⓟ Ⓒ

2001

❦ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehlemann

❦ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

❦ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel.* Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

❦ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko



2002

❦ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

❦ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

❦ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar Ⓒ

❦ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales Ⓒ

❦ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura Ⓒ Ⓟ

2003

❦ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld.* Texto de Werner Spies

❦ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

❦ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo Ⓒ Ⓟ

❦ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose Ⓒ

❦ ESTEBAN VICENTE *Collages.* Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning Ⓒ

❦ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz Ⓟ

❦ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

❦ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

❦ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

❦ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch Ⓒ Ⓟ

❦ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana Ⓟ

❦ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓒ Ⓟ

❦ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina*

Sofía. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

2005

❦ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

❦ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

❦ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

❦ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓒ Ⓟ

❦ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

❦ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

❦ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán 

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

❦ ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

❦ Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés Ⓟ Ⓒ

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

❦ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948–1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsímil) y castellano (semifacsímil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés)(Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

❦ AMÉRICA FRÍA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano Ⓟ

ALEKSANDR DEINEKA (1899–1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévèque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés Ⓒ Ⓟ

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e ingles.

Para más información: www.march.es

Este catálogo, y su edición inglesa, se publican con ocasión de la exposición

LA ISLA DEL TESORO
ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY

Fundación Juan March, Madrid
Del 5 de octubre de 2012 al 20 de enero de 2013

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Richard Humphreys, comisario invitado
Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones, Fundación Juan March
María Zozaya, Coordinadora de Exposiciones, Fundación Juan March

EXPOSICIÓN

Coordinación de seguros, transporte y montaje
José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de montaje
Estudio Aurora Herrera y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Montaje
Alcoarte

Seguros
March SLT

Transporte
SIT Transportes Internacionales

Restauración
Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras

Enmarcación
Decograf

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es

CATÁLOGO

Edición y revisión de textos
Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Coordinación y producción editorial
María Zozaya y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Gestión de imágenes, préstamos y derechos de reproducción: Sandra Assersohn, Julia Ruxton y Jorge de la Fuente

Traducciones
Inglés/español:
Xohana Bastida: Textos históricos pp. V, VI, VII, IX (Jonathan Richardson), X (*The Spectator*), XI, XIII (Alexander Cozens), XV, XVI, XVII, XVIII, XIX (William Morris), XX, XXV, XXVI (Lawrence Alloway)

Paloma Farré: Ensayos, Obras en exposición, Textos históricos pp. I, II, III, XXI, XXII (Roger Fry), XXIII (Herbert Read), XXIV, XXVII (*Art-Language*, David Hockney)

Diseño de catálogo
Adela Morán, Sánchez/Lacasta
Encarnación Fernández Lena

Tipografía Chronicle, Gill Sans
Papel Creator Vol 115 g.

Fotomecánica e impresión
Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Encuadernación
Ramos S.A., Madrid

De la edición en castellano (cartoné):
ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-602-3
Depósito Legal: M-30714-2012

De la edición en inglés (cartoné):
ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-603-0
Depósito Legal: M-30715-2012

Fotografías

© Arthur Ackermann Ltd, Londres (Fig. 1 ensayo TB)
© Barford Sculptures Ltd (Cat. 160)
© Philip de Bay (Cat. 29, 30, 88, 89, 117, 118)
© Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional de España, Madrid (Cat. 52)
© Perry Bonewell (Fig. 20 ensayo RH)
© Bridgeman Art Library (Fig. 6, 8, 9, 12, 13, 15 ensayo RH; Fig. 1, 7, 8 ensayo TB; Fig. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10 ensayo KJ, Cat. 34, 106, 129, 131, 132, 152, 159)
© Victor Burgin (Fig. 24 ensayo RH)
© Álex Casero (Cat. 81)
© Corbis/Cordon Press (Fig. 7, 14 ensayo RH; Fig. 9 ensayo KJ)
© Dell & Wainwright 1938 (Fig. 19 ensayo RH)
© Getty Images (Fig 17b ensayo RH; Fig. 4 ensayo KJ)
© Giraudon (Fig. 9 ensayo KJ)
© Neil Holmes (Fig. 5 ensayo KJ)
© Angelo Hornak, Londres (Fig. 5 ensayo RH)
© Hudson's Media Ltd (Fig. 4 ensayo RH)
© Jarrold Publishing/Hudson's Media Ltd (Fig. 4 ensayo RH)
© Joanna Kay (Cat. 10, 12, 14)
© John McKenzie, Edimburgo (Cat. 5, 18, 19)
© Florian Monheim (Fig. 7 ensayo RH)
© Archivo Fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Cat. 108)
© Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid (Cat. 43, 48)
© Nevill Keating Pictures (Cat. 6)
© Prudence Cuming Associates Ltd. (Cat. 38)
© Robert Bowman Gallery, Londres (Cat. 102)
© RSA, Londres (Fig. 10 ensayo RH)
© Adam Rzepka (Cat. 124)
© Humphrey Spender (Fig. 20 ensayo RH)
© Ronald Stoops (Cat. 101)
© Ill. 61 en Denys Sutton (ed.), *Letters of Roger Fry.* Nueva York: Random House, 1972, p. 581 (Fig. 17a ensayo RH)
© Tate Archive (Fig. 24 ensayo RH)
© Underwood & Underwood (Fig. 9 ensayo KJ)
© Adam Woolfitt (Fig. 14 ensayo RH)

De las reproducciones autorizadas

© Aberdeen Art Gallery & Museums Collections (Cat. 56, 66)
© Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection (Fig. 19, 22 ensayo RH)
© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, Londres (Cat. 168)
© Ashmolean Museum, University of Oxford. (Cat. 35, 35, 72, 92, 97, 144)
© Frank Auerbach, courtesy Marlborough Fine Art (Cat. 172)
© The Estate of Francis Bacon/DACS/ VEGAP, Madrid 2012 (Fig. 23 ensayo RH; Cat. 169)
© Birmingham Museums and Art Gallery (Cat. 93, 94)
© Bowness, Hepworth Estate (Cat. 151)
© Bristol Museums, Galleries & Archives Kind (Fig. 21 ensayo RH; Cat. 65, 154)
© British Cartoon Archive, University of Kent (Fig. 10 ensayo TB)
© The British Library (Cat. 12, 13, 27, 28, 53, 109, 110, 111, 114, 119)
© The Trustees of the British Museum (Fig. 2, 18 ensayo RH; Fig. 3 ensayo TB; Fig. 3 ensayo KJ; Cat. 45, 46, 47, 62, 63)
© The Buccleuch Collection (Cat. 5, 18, 19)
© The Estate of Reg Butler (Cat. 154)
© By kind permission of the Syndics of Cambridge University Library (Cat. 15)
© Antony Caro (Cat. 160)
© The Estate of Patrick Caulfield/DACS, Londres 2007 (Cat. 159)
© Collection Centre Pompidou, dist. RMN (Cat. 124)
© Colchester and Ipswich Museums Service (Cat. 61)
© Compton Verney (Cat. 38)
© Tony Cragg (Cat. 173)
© Dominio público (Cat. 17, 20, 36, 37, 42, 44, 58, 124)
© Culture and Sport Glasgow (Museums) (Fig. 2 ensayo KJ)
© Ferens Art Gallery, Hull Museums (Cat.49, 96)
© The Estate of Ian Hamilton Finlay. Courtesy of Victoria Miro Gallery (Cat. 167)
© Freies Deutsches Hochstift-Frankfurter Goethe-Museum (Cat. 69)
© Fundación Colección Thyssen-Bornemizsa (Cat. 103, 125, 126)
© Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (Cat. 40)
© Gilbert and George (Cat. 166)
© The University of Glasgow Library (Cat. 31, 51, 80)
© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2012 (Cat. 168)
© The Henry Moore Foundation (Cat. 133, 137)
© Howard Hodgkin (Cat. 162)
© ICA Archives / Tate (Fig. 20 ensayo RH)
© Imperial War Museum (Fig. 9 ensayo TB; Cat. 128, 138)
© Courtesy of the Ironbridge Gorge Museum Trust (Cat. 78)
© Kirklees Museums and Galleries, Dewsbury Town Hall (Cat.74)
© The Estate of R.B. Kitaj. Courtesy Marlborough Fine Art, Londres (Cat. 170)
© The Estate of Peter Lanyon (Cat. 157)
© Leeds Museum and Galleries (Leeds Art Gallery) (Cat. 134)
© Lee Miller Archives (Cat. 148)
© Estate of the Artist, c/o Lefevre Fine Art Ltd., Londres (Cat. 132)
© Leicester Arts & Museums (Cat. 106, 129, 152)
© David Low (Fig. 10 ensayo TB)
© The Estate of L.S. Lowry (Cat. 152)
© Manchester City Galleries (Cat. 122, 130)
© Mass Observation Archive - Worktown Collection, Copyright Bolton Council (Fig. 20 ensayo RH)
© Museo de Bellas Artes de Bilbao (Cat. 108)
© National Gallery of Canada (Fig. 5 ensayo TB)
© National Portrait Gallery, Londres (Fig. 3 ensayo RH; Fig. 2 ensayo TB; Cat. 2, 4, 6, 22, 23)
© National Railway Museum (Cat. 121)
© National Trust Images (Cat. 32, 59, 77, 139)
© Courtesy of the Warden and Scholars of New College, Oxford (Fig. 12 ensayo RH)
© Norfolk Museums & Archaeology Service (Norwich Castle Museum & Art Gallery) (Cat. 67, 68)
© The Estate of Eduardo Paolozzi 2009. All rights reserved, DACS (Cat. 155)
© Penlee House Gallery & Museum, Penzance, Cornualles (Cat. 104)
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid (Cat. 33, 55, 84, 85)
© David Reed (Cat. 179)
© Bridget Riley 2012. All rights reserved, courtesy Karsten Schubert, Londres (Cat. 163)
© River & Rowing Museum (Cat. 21)
© The Estate of John David Roberts. Reproduced with the permission of the William Roberts Society (Cat. 129)
© Royal Academy of Arts, Londres (Cat. 60)
© The Royal Collection, 2012, Her Majesty Queen Elizabeth II (Fig. 9 ensayo RH; Fig. 7 ensayo TB; Cat. 16, 90)
© Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University) (Cat. 75)
© The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres/1961 Estate of Vanessa Bell, courtesy of Henrietta Garnett (Cat. 127)
© Senate House Library, University of London (Cat. 86)
© Shell Art Collection (Cat. 146)
© Photograph by Snowdon, Camera Press London (Cat. 175)
© The Estate of Stanley Spencer, 2003. All rights reserved. dacs (Cat. 134)
© 1979 Ralph Steadman (Fig. 11 ensayo TB)
© Tate, Londres 2012 (Fig. 11 ensayo RH; Fig. 4, 6 ensayo TB; Cat. 24, 64, 70, 71, 73, 82, 95, 100, 107, 123, 136, 145, 157, 166, 167, 170, 173, 174, 177)
© Tyne & Wear Archives & Museums (Cat. 34)
© De las reproducciones autorizadas. VEGAP, Madrid, 2012
© Angela Verren-Taunt 2004. All Rights Reserved, DACS (Cat. 135)
© Victoria and Albert Museum, Londres (Cat. 50, 57, 83, 127)
© Wolverhampton Art Gallery (Cat.41)
© Wyndham Lewis and the Estate of Mrs G A Wyndham Lewis by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity) (Cat. 125, 139, 140, 142)

* No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los artistas y autores o a sus representantes. En su caso, contacten de inmediato con la Fundación Juan March en direxpo@expo.march.es

Cubierta y contracubierta: J. A. M. Whistler, *Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Light*, 1872. Tate [detalle de cat. 100]
Páginas 2-3:L. S. Lowry, *Industrial Landscape*, 1950. New Walk Museum and Art Gallery, Leicester [detalle de cat. 152]
Página 5: Hans Holbein el Joven, *Sir Thomas Wyatt the Younger*, c 1540-42. Colección privada. Cortesía de The Weiss Gallery, Londres [detalle de cat. 3]







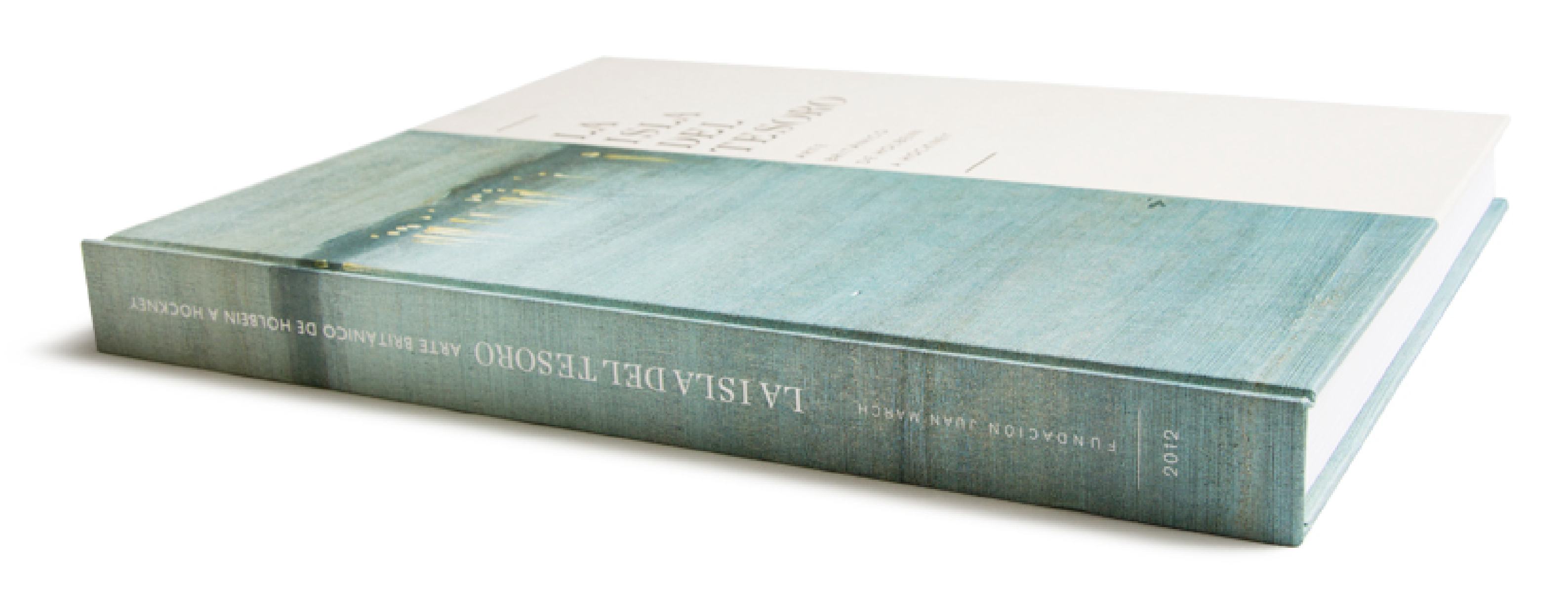





ISLE OF LEWIS
Stornoway
Butt of Lewis
Cape Wrath
Lochinver
Ullapool
Gairloch
Saint Kilda
N. Uist
Benbecula
Barra Head
SKYE
Portree
Mallaig
Fort William
BEN NEVIS
Ardnamurchan
Coll
Tiree
MULL
Oban
SCOTLA
(ESCOCIA)
Jura
ISLAY
ARRAN
Stirling
Helensburgh
Dumbarton
Greenock
GLASGO
Largs
Ardrossan
Irvine
Troon
Prestwick
Ayr
Turnberry Point
Girvan
Inishowen Hd
Coleraine
Londonderry
Bloody Foreland
Aranmore
ANTRIM
Larne
Stranraer



Fundación Juan March


LA ISLA DEL TESORO
ARTE BRITANICO DE HOLBEIN A HOCKNEY
FUNDACION JUAN MARCH
2012